Vicente Merlo

Simbolismo en el arte hindú

De la experiencia estética a la experiencia mística

Colección TAXILA

BIBLIOTECA NUEVA

SIMBOLISMO EN EL ARTE HINDÚ

De la experiencia estética a la experiencia mística

Colección TAXILA

Dirigida por
Ignacio Gómez de Liaño

TÍTULOS PUBLICADOS

Cuentos de la dinastía Tang.
Ciento setenta poemas chinos.
Simbolismo en el arte hindú, Vicente Merlo.
Gita Govinda, Jayadeva.
Los consejos de la celestina, Damodara Gupta.

VICENTE MERLO

SIMBOLISMO EN EL ARTE HINDÚ

De la experiencia estética a la experiencia mística

BIBLIOTECA NUEVA

Cubierta: A. Imbert

© Vicente Merlo, 1999
© Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 1999
Almagro, 38
28010 Madrid

ISBN: 84-7030-707-X
Depósito Legal: M-34.327-1999

Impreso en Rógar, S. A.
Impreso en España - *Printed in Spain*

Ninguna parte de esta publicación, incluido diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna, ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 9

SIMBOLISMO EN EL ARTE HINDÚ

CAPÍTULO PRIMERO.—ANÁLISIS DE ALGUNOS CONCEPTOS FUNDAMENTALES 19

Metafísica, espiritualidad, religión, yoga 20
Arte y simbolismo 24
La conciencia del espacio (en el arte) y el espacio de la conciencia (en la mística y la filosofía) .. 27

CAPÍTULO II.—OCCIDENTE Y EL ARTE ORIENTAL 33

Hegel y el arte simbólico 34
Sri Aurobindo: la autocomprensión hindú frente al eurocentrismo hegeliano 42

CAPÍTULO III.—EL ARTE INDIO Y LA «PHILOSOPHIA PERENNIS»: COOMARASWAMY 49

Algunas constantes de su pensamiento 50
Estética oriental y estética medieval cristiana ... 57

Capítulo IV.—El templo hindú o la arquitectura sagrada .. 61
Lugares sagrados y sacralización de los lugares... 63
El *vâstu-purusha-mandala* 66
El cuadrado y las direcciones del espacio 68
Los nombres del templo y el Garbhagrha 72
Las imágenes y símbolos del templo 74
Kirttimukha o el Rostro de Gloria 78
El templo como símbolo 80

Capítulo V.—La escultura, el arte por excelencia de la India 83
La *vâstu-sûtra-upanishad* 83
Rûpa-Pratirûpa: el Purusha supremo como origen de todas las formas 91
La imagen de Shiva Natarâja: un ejemplo de simbolismo en la escultura 94

Capítulo VI.—La teoría de «rasa»: Abhinavagupta y la experiencia estética 99
Bharata y el *Natyasâstra* 100
Algunos comentaristas del *Natyasâstra* y precursores de Abhinavagupta 103
Abhinavagupta y *shânta-rasa* 105
Shânta-rasa como *mahâ-rasa* 107

Capítulo VII.—Reflexiones finales 115
¿Es posible un arte sagrado en el siglo xxi? 115

Bibliografía 151

INTRODUCCIÓN

This page intentionally left blank

El arte de la India, así como las concepciones estéticas desarrolladas en este país, es un tema escasamente presente en la bibliografía en castellano. No faltan algunos estudios sobre la historia del arte, especialmente acerca de la arquitectura de los templos de la India o la pintura de las cuevas de Ajanta. Pero la dimensión filosófica o al menos la presentación del simbolismo empleado está prácticamente ausente en los estudios disponibles.

Por ello en este breve trabajo (fragmentario y parcial hasta el punto de dejar fuera de sí artes tan importantes en la India como la danza y la música) he tratado de presentar algunas de las cuestiones centrales referentes al arte y la estética hindúes, articulando el texto en torno a las nociones de espacio y símbolo.

En el subtítulo se apunta hacia lo que constituye la idea directriz de la estética hindú: la similitud notable entre la experiencia estética y la experiencia mística o yóguica. En ambos casos se nos está revelando la naturaleza última de la realidad y de la conciencia que la percibe. Por ello el arte es concebido como un camino de realización humana y espiritual, como una práctica encaminada a posibilitar, tanto al artista creador como a aquel que es capaz de disfrutar estéticamente de la obra de arte, el contacto, la comunicación y en última instancia la realización de la dimensión religiosa, espiritual, mística, sagrada, que constituye la esencia de esa

realidad enigmática y misteriosa en que nos hallamos inmersos.

El símbolo va a mostrarse como el modo privilegiado de representar y revelar lo Sagrado. La contemplación, actitud central en el yoga y en todo camino espiritual, cobra así un nuevo sentido en el arte, en el cual la contemplación del símbolo permite la profundización en niveles de conciencia y de la realidad, hasta acceder a la identificación con el objeto contemplado. La contemplación que el artista debe haber llevado a cabo de la realidad que trata de expresar a través de su creación es la misma que ha de lograr aquel que accede al goce estético mediante la contemplación de la obra de arte. De ahí que el arte sea considerado como un yoga *(shilpa-yoga)*.

Varios capítulos de esta obra se hallan dominados por una serie de autores que comparten una misma perspectiva metafísica, que participan de una determinada manera de entender la existencia de una filosofía perenne, en relación con la cual hay que entender su concepción del «arte tradicional» o sagrado. El nombre más representativo, en lo que respecta al estudio del arte de la India es, sin duda, A. K. Coomaraswamy, de cuyas ideas nos ocupamos en el Capítulo III, pero también S. Kramrich para interpretar los símbolos relacionados con el templo hindú se remite a dicha concepción, que encuentra su iniciador y teórico más completo en R. Guénon. Este autor aparece ya en el Capítulo primero, al intentar delimitar el significado de algunos de los conceptos fundamentales que más tarde irán surgiendo en el texto.

Esta abundancia de referencias a esta corriente de un determinado «esoterismo tradicionalista» (en el que se encuadran también otros nombres que aparecen en el texto, como F. Schuon o T. Burckhard) no supone una identificación completa con sus principios generales y su aplicación concreta. En otros lugares he puesto de manifiesto ciertos aspectos de esta concepción que no comparto y algunos de mis anteriores trabajos permiten hacerse una idea más justa de las corrientes más afines a mi pensamiento y que

han colaborado más sólidamente en la formación de mi punto de vista filosófico, espiritual y esotérico[1].

Las múltiples referencias a este grupo de autores supone, eso sí, un reconocimiento a su labor intelectual, a su esfuerzo por poner de manifiesto la existencia de una Tradición unánime, de una *Philosophia perennis*, respecto de la cual la tradición hindú constituiría una versión, quizás privilegiada —como pensó Guénon al menos durante la primera mitad de su vida—, pero en ningún modo la única. Dicha escuela se ha tomado la tarea de mostrar las correspondencias y la pertenencia a dicha perspectiva perenne de tradiciones como la buddhista, la cristiana, la islámica, la taoísta, etc., además de la hindú.

Y sobre todo manifiesta el encuentro obligado con tales nombres cuando uno se acerca a los estudios del arte y en general del simbolismo de la India. Dado que el texto está pensado con una función principalmente expositiva, no hay un diálogo crítico con dicha perspectiva, tarea sin duda digna de ser abordada en otro lugar.

El Capítulo II ofrece una muestra representativa de lo que ha sido durante mucho tiempo la mirada oficial de la cultura occidental sobre el arte (y en general la cultura) oriental. Para ello he recurrido a la estética hegeliana, pues representa bien los sofisticados prejuicios del pensamiento occidental ante esa cultura distinta, distante y «otra». Alteridad mitificada que ha servido para ensalzar la racionalidad occidental frente a la desbordada fantasía india, que puebla sus panteones de dioses, sus templos de imágenes escultóricas y sus textos de cifras desmesuradas.

A dicho etnocentrismo europeísta hegeliano contraponemos lo que nos parece una mirada más propiamente oriental, mediante las reflexiones estéticas de un pensador

---

[1] Véase especialmente mis tres obras más recientes: *La Reencarnación en la historia de las religiones y en la cultura actual*, Barcelona, Cims, 1997; *Las enseñanzas de Sri Aurobindo*, Barcelona, Kairós, 1998; y *El alumbramiento de una nueva especie*, Barcelona, Fundación Sri Aurobindo, 1999.

indio del siglo xx como es Sri Aurobindo. Recordemos que el neohinduismo de estos dos últimos siglos se ha visto forzado a buscar la identidad cultural de la India, a través de un inevitable diálogo con Occidente. A partir de entonces se produce un «renacimiento de la India» y su voz comienza a escucharse cada vez con mayor claridad en el diálogo inter-cultural en el que nos hallamos inmersos.

El Capítulo V está dedicado a la escultura, probablemente el arte por excelencia en la India. Como veremos, la arquitectura se entrelaza de modo inseparable con la escultura para dar lugar a templos fundamentalmente escultóricos. Pero lo más relevante de este capítulo es, quizá, la presentación de ese importante texto descubierto hace relativamente poco (unos veinte años) y considerado una *upanishad,* en el cual asistimos a una clara comprensión de la escultura como camino espiritual, como sendero contemplativo, como arte sagrado. Se trata de la *Vâstu-sûtra-Upanishad,* obra totalmente desconocida hasta el momento en nuestro país.

Finalmente, el Capítulo VI, se centra en la estética hindú tal como fue desarrollada desde Bharata hasta Abhinavagupta. Está en juego aquí la naturaleza última de la experiencia estética, y Abhinavagupta desarrolla esa idea crucial consistente en la comparación de la experiencia estética con la experiencia mística, del goce estético con el *ânanda* que caracteriza al conocedor de Brahman. Quizás en este sentido el arte contemporáneo (así como la filosofía del arte y la estética) tenga mucho que aprender y pueda descubrir una «nueva» vía —acaso redescubrir una vía perenne— para la creación artística así como para la degustación estética. Para Abhinavagupta *shânta-rasa* se convierte en el valor estético axial, el eje que recorre los restantes valores estéticos, que articula las distintas experiencias estéticas otorgándoles su sentido último: la contemplación del *âtman* que es Silencio, Paz y Gozo en su estado de mayor pureza e intensidad. De este modo la verdadera «obra de arte» se convierte en un camino que conduce a la realización espiritual a través de la auténtica

contemplación yóguica tanto del artista creador como del receptor activo capaz de trascender sus limitaciones egoicas, sus movimientos mentales. En este sentido el genuino goce estético se convierte en la anticipación del goce espiritual, en la promesa de realización permanente que el arte como la religión y la filosofía hindú tienen siempre en mente, tal como indican los términos *moksha, mukti, kaivalya,* etc. Por ello mismo, cabe destacar el potencial transformador y liberador del arte y de la experiencia estética.

Dejemos paso al texto con esta célebre caracterización de la experiencia estética, ofrecida en el *Sâhitya Darpana*, III, 2, 3, y que Coomaraswamy traduce así:

> La experiencia estética pura es de aquellos en quienes el conocimiento de la belleza ideal *(rasa)* es innato; se conoce intuitivamente, en un éxtasis intelectual sin acompañamiento de ideación, en el nivel más elevado del ser consciente; hermano gemelo del conocimiento de Brahman, es como un relámpago de luz cegadora de origen transmundano, imposible de analizar, y con todo, a imagen de nuestro propio ser.

Aprendamos, a pesar de todo, a degustar el sabor de la belleza *(rasa),* en la serenidad y la paz *(shânta)* del *âtman.* Para aquel que vive desde la plenitud de su ser profundo, toda experiencia es *shânta-rasa.*

This page intentionally left blank

SIMBOLISMO EN EL ARTE HINDÚ

De la experiencia estética a la experiencia mística

This page intentionally left blank

Capítulo primero

ANÁLISIS DE ALGUNOS CONCEPTOS FUNDAMENTALES

El enfoque de este trabajo no es tanto el del historiador del arte oriental como el del pensador que reflexiona sobre el fenómeno artístico y su inserción en la cultura en cuyo seno ha nacido y se ha propagado, así como sobre su relevancia para nosotros hoy.

Y es que todo arte, pero especialmente el «arte tradicional» («arte religioso» o «arte sagrado») es ininteligible sin una comprensión de su sentido religioso, metafísico, espiritual. En la India clásica toda la cultura está impregnada de 'religiosidad'. Los tratados de arquitectura, escultura, pintura, música, danza o teatro permanecen fieles a las doctrinas metafísicas y religiosas reveladas. De tal manera que el Veda sigue siendo la autoridad última que orienta el sentido de todas y cada una de las artes. Y, si podemos decir que el camino de realización espiritual característico de la tradición hindú puede entenderse como un camino yóguico *(jñâna-yoga, karma-yoga, bhakti-yoga,* etc.), cabe afirmar que también el arte constituye un camino yóguico de realización *(shilpa-yoga).*

Metafísica, espiritualidad, religión, yoga

Comenzaremos por determinar el significado de algunos de los conceptos fundamentales que aparecerán con frecuencia en nuestra presentación: metafísica, religión, espiritualidad, yoga.

Por *metafísica* vamos a entender aquí, ante todo, la doctrina tradicional hindú que expone los principios ontológicos fundamentales en los que se asienta toda esa cultura. Puede tenerse en cuenta, aunque no la apliquemos en esta ocasión, la distinción entre metafísica y ontología, tal como la realizaba R. Guénon en conferencia pronunciada en la Sorbonne en 1925: «Así, cuando Aristóteles consideraba la metafísica como el conocimiento del ser en tanto que ser, la identificaba a la ontología, es decir que tomaba la parte por el todo. Para la metafísica oriental, el ser puro no es el primero ni el más universal de los principios [poco antes había definido Guénon la metafísica como 'el conocimiento de los principios universales'], pues se trata ya de una determinación; hay que ir, por tanto, más allá del ser, e incluso es eso lo más importante. Es por eso por lo que en toda concepción verdaderamente metafísica, hay que reservar siempre la parte de lo inexpresable; e incluso todo lo que puede expresarse no es literalmente nada respecto de aquello que sobrepasa toda expresión, como lo finito, sea cual sea su grandeza, es como nada respecto de lo Infinito»[2].

En las obras de A. K. Coomaraswamy, cuya influencia en el estudio del arte de la India sabemos que ha sido enorme, puede verse con más detalle el significado del término metafísica, columna vertebral de lo que en ocasiones denomina también *Philosophia perennis* o Tradición Universal y Unánime. Coomaraswamy es deudor, en este as-

[2] René Guénon, *La Métaphisique oriental*, París, Editions Traditionelles, 1983, pág. 10.

pecto, del enfoque de R. Guénon, la lectura de cuyas obras, a partir de la década de los 30, transformará o en cualquier caso radicalizará y clarificará la mirada tradicional sobre el arte que Coomaraswamy venía ejercitando desde años anteriores.

Aparte de la amplia obra de R. Guénon y de A. K. Coomaraswamy, encontramos el mismo sello de escuela en otros autores, entre los cuales podemos destacar a F. Schuon y a T. Burckhardt. Así, por ejemplo, leemos en el primero: «Sin duda hay que hacer una distinción, en el marco de una civilización tradicional, entre el arte sagrado y el arte profano. La razón de ser del primero es la comunicación de verdades espirituales, por una parte, y, por otra, de una presencia celestial; el arte sacerdotal tiene en principio una función propiamente sacramental (...) El arte, cualquiera que sea —incluida la artesanía—, está aquí para crear un clima y forjar una mentalidad; asume así, directa o indirectamente, la función de la contemplación interiorizadora, del *darshan* hindú: contemplación de un hombre santo, de un lugar sagrado, de un objeto venerable, de una imagen divina. En principio y en ausencia de factores opuestos capaces de neutralizar este efecto, el fenómeno estético es un receptáculo que atrae una presencia espiritual; si esto se aplica lo más directamente posible a los símbolos sagrados, donde esta cualidad se superpone a una magia sacramental, esto vale igualmente, de una manera más difusa, para todos los elementos de armonía, luego de verdad hecha sensible»[3].

Burckhardt, por su parte, afirma: «Su fin último [el del arte sagrado] no es evocar sentimientos o transmitir emociones; es un símbolo que utiliza elementos simples y primordiales, una pura alusión, cuyo objeto real es inefable. Es de origen angélico porque sus modelos reflejan realidades supraformales. Al recapitular en parábolas la creación

[3] F. Schuon, *El esoterismo como principio y como vía*, Madrid, Taurus, 1982, págs. 177-8.

—'arte divino'— el arte sagrado demuestra la naturaleza simbólica del mundo y desvincula el espíritu humano de los hechos toscos y efímeros»[4].

Respecto al término *religión* sería necesario prestar atención al significado que posee generalmente, para ver si dicha noción occidental es aplicable en rigor al *sanâtana dharma,* a la verdadera auto-comprensión del hinduismo. Pero, en cualquier caso, podemos aceptar que el hinduismo es una 'religión', con una serie de creencias y ritos que cohesionan y otorgan identidad cultural a un pueblo. Creencias y ritos que tratan de poner en contacto al hombre con lo Divino, de unir el individuo al Principio universal y trascendente del que procede, de hacer presente lo Sagrado, «el foco trascendente» de esas creencias, en la vida de los creyentes, propiciando «espacios sagrados» (notablemente templos, pero más en general cualquier *tirtha* o *ksetra* que dinamice el poder divino —*sakti*— o la Gracia, de tal modo que transforme positivamente la vida de los buscadores, peregrinos o devotos en general) y «tiempos sagrados», festivos, conmemoradores y transfiguradores que re-actualicen los mitos primordiales ocurridos *in illo tempore*[5].

En cuanto al término *espiritualidad,* puede resultar preferible, aun en su ambigüedad, si pretendemos evitar las connotaciones pesadas y difícilmente eludibles que en nuestros días poseen los dos términos anteriores. Al menos en lo que a mí respecta, prefiero hablar de la «espiritualidad hindú» más bien que de la «metafísica» o la «religión» hindú, sin negar que pueda hablarse, con rigor, en tales términos. De hecho aquí los emplearemos, en ocasiones incluso como sinónimos, para referirnos a la concepción propia del hinduismo, quizá remarcando en cada caso el

---

[4] T. Burckhardt, *Principios y métodos del arte sagrado,* Buenos Aires, Lidiun, 1982, pág. 3.

[5] Sigue siendo instructivo leer la obra de M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano,* Barcelona, Labor/Punto Omega, 1985. Cfr. igualmente *Mito y Realidad,* Barcelona, Labor/Guadarrama, 1978.

predominio de uno u otro de sus aspectos. Así por ejemplo, si hablamos de los sacramentos del hinduismo, o de cualquiera de los rituales, sean ritos sacrificiales védicos *(yajña)* o actos de adoración de alguna secta vishnuita *(puja)*, será más conveniente hablar de 'religión'; si se trata, por el contrario, de las interpretaciones de Sri Shankaracharya a los Brahma-sûtras o a las Upanishads, lo haríamos en términos de doctrina metafísica; y si nos referimos a las enseñanzas de Sri Ramakrishna o al yoga integral de Sri Aurobindo, por ejemplo, lo haremos en términos de 'espiritualidad'.

En cualquier caso, el arte hindú y el arte buddhista, en tanto que arte sagrado, participan de los principios de la metafísica, del sentido de la religión y de la virtualidad propia del comportamiento característico de la espiritualidad.

Finalmente, el término *yoga* puede emplearse para aludir justamente a la puesta en práctica, a la realización de ese proyecto metafísico, religioso y espiritual que constituye el pilar inamovible de la tradición pan-india (hindú, buddhista y jainista). Además, puede considerarse como una de las tesis centrales de este enfoque el hecho de que el arte de la India debe ser visto como un camino de realización espiritual, en el cual la 'contemplación' *(dhyana)* va a desempeñar un papel central, no sólo en el espectador, sino también y en primer lugar, en el artista creador. Por decirlo con Coomaraswamy:

> En cualquier caso, el principio implicado es que el verdadero conocimiento de un objeto no se obtiene por simple observación empírica *(pratyaksa)*, sino sólo cuando el conocedor y lo conocido, el vidente y lo visto, se encuentran en un acto que trasciende la distinción. Para adorar a cualquier Ángel de verdad, hay que convertirse en el Ángel (...) Es decir, que sea cual sea el objeto elegido se ha de convertir durante cierto tiempo en el objeto único de la atención y la devoción del artista. A menudo se utiliza un lenguaje yóguico para describir este proceso. Se trata de una concentración y meditación constante sobre ese objeto. La idea del yoga abarca no sólo el momento de

la intuición, sino también el de la ejecución: yoga es destreza en la acción[6].

Arte y simbolismo

Simbolismo: «Sistema de símbolos con que se representan creencias, conceptos o sucesos.» *Símbolo:* «Imagen, figura o divisa con que materialmente o de palabra se representa un concepto moral o intelectual, por alguna semejanza o correspondencia que el entendimiento percibe entre este concepto y aquella imagen.» Estas definiciones del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* muestran la concepción habitual del símbolo para la mentalidad moderna secularizada, desacralizada. Lo simbolizado no pasa de ser una creencia, un concepto (moral o intelectual) o un suceso.

No es preciso intentar ahora una «fundamentación ontológica del símbolo» desde una perspectiva tradicional[7], que mostraría otras distinciones respecto de la concepción moderna[8], para poner de manifiesto las limitaciones de la explicación inicial.

---

[6] A. K. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art,* Nueva York, Dover, 1956, pág. 6.

[7] Es lo que intenta J. A. Antón, *Symbolica Nomina: Introducción a la hermenéutica espiritual del Libro,* Barcelona, Symbolos, 1988, para quien «el símbolo es la representación (sensible) de una realidad inteligible» (11). Pero además «El símbolo no es sólo referencia a otra cosa —lo simbolizado— sino que es esa cosa misma de alguna manera. Lo que tiene de la cosa simbolizada el símbolo mismo es lo que tiene de inteligible el símbolo mismo. En esto radica la fundamentación de la visión tradicional para la que las cosas son numinosas y transparentes en la medida en que son capaces de hacer presente la riqueza ontológica de lo inteligible, es decir, en la medida en que se convierten en símbolos. Y en ese traer a la presencia que el símbolo lleva a cabo lo que ocurre es doble: por una parte el símbolo recibe su transparencia y su sentido de aquello que simboliza; y por otra la inteligibilidad dadora de sentido se patentiza precisamente a través del símbolo al que presta ese sentido» (17).

[8] «Para el pensamiento moderno el símbolo es sinónimo de la no presencia de lo que se habla, de su no realidad fáctica y efectiva; para el

Ya en Hegel obtenemos una interesante acepción de símbolo:

> El símbolo en general es una existencia externa inmediatamente presente o dada para la intuición, que sin embargo no debe ser considerada a causa de ella misma, como aparece de modo inmediato, sino que debe entenderse en un sentido más amplio y más universal. Por tanto, en el símbolo hay que distinguir dos aspectos: primeramente, el *significado*, y además su *expresión* misma. Aquél es una representación o un objeto, con exclusión del contenido; ésta es una existencia sensible o una imagen de cualquier clase[9].

Esa no-arbitrariedad del símbolo, esa existencia de un 'lazo natural' o de una 'relación interna' es lo que destaca D. Bastow en su discusión sobre «La posibilidad del simbolismo en las religiones indias», quien ofrece justamente como definición estipulativa la siguiente: «Un símbolo es un signo que es semánticamente no-arbitrario»[10].

---

pensamiento tradicional el símbolo es lo real de lo real, lo presente de toda presencia. Que el mundo sea símbolo es la garantía de que el mundo sea verdad», Antón, ob. cit., 16-7.

[9] Hegel, *Estética* (8 vols.), Buenos Aires, Siglo XXI, 1983; vol. III, pág. 28. Y destacando uno de sus rasgos definitorios y diferenciadores respecto del símbolo no deja de indicar cómo, si bien el símbolo es ante todo un signo, en el mero signo la conexión mutua entre su significado y su expresión es sólo un vínculo totalmente arbitrario; poniendo como ejemplo los sonidos de las lenguas o los colores en las banderas. En cambio, como vemos en el ejemplo del león como símbolo del coraje, el zorro de la astucia, el círculo de la eternidad o el triángulo de la trinidad, que poseen en sí las cualidades cuyo significado deben expresar, «el símbolo es un signo que en su exterioridad comprende también en sí, a la vez, el contenido de la representación que hace aparecer. Al mismo tiempo, sin embargo, debe llevar a la conciencia no a sí mismo como esta cosa individual concreta, sino sólo esa cualidad en sí universal del significado» (pág. 30).

[10] D. Bastow, «The Possibility of Symbolism in Indian Religions», en K. Kerner (ed.), *Symbols in Art and Religion*, págs. 191-202. Bastow propone distinguir entre «simbolismo profundo» y «simbolismo superficial», basándose en la diferencia de profundidad de la relación entre el objeto símbolo y lo simbolizado, de tal modo que las cosmogonías emanacio-

También en el estudio del simbolismo merece destacarse la obra de R. Guénon, quien afirma que: «el simbolismo es el medio mejor adaptado a la enseñanza de las verdades de orden superior, religiosas y metafísicas»[11]. Y es que «el simbolismo propiamente dicho es esencialmente sintético, y por eso mismo 'intuitivo' en cierta manera, lo que lo hace más apto que el lenguaje para servir de punto de apoyo a la 'intuición intelectual', que está por encima de la razón» (ob. cit., pág. 9).

Muy en la línea del enfoque que ahora nos ocupa, E. Trías nos ha ofrecido un encomiable ejemplo del «intento de pensar el símbolo como revelación sensible y manifiesta de lo sagrado»[12]; o «el modo a través del cual eso sagrado, con su peculiar ambivalencia hace irrupción en el *cerco del aparecer*» (pág. 61).

De esto se trata, en definitiva, si bien centrándonos ahora en los símbolos del arte hindú.

---

nistas tienen un acceso más fácil al simbolismo profundo, mientras que «esto plantea una cuestión respecto a la posibilidad de simbolismo profundo en las religiones cuya cosmogonía es negativa más que positiva, es decir, en tradiciones religiosas en las que el énfasis se pone en *nirguna brahman* o en cualquier versión de la *via negativa*. La extrema trascendencia judeo-cristiana o el ilusionismo radical advaita impiden la existencia de un simbolismo profundo» (203).

[11] R. Guénon, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Buenos Aires, Eudeba, 1976, pág. 7.

[12] E. Trías, *La edad del espíritu*, pág. 19. Recordando su origen etimológico e histórico nos recuerda una y otra vez que «símbolo era, en su origen, una contraseña: una moneda o medalla partida que se entregaba como prenda de amistad o de alianza. El donante quedaba en posesión de una de las partes. El receptor disponía sólo de una mitad, que en el futuro podría aducir como prueba de alianza con sólo hacer encajar su parte con la que poseía el donante. En ese caso se arrojaban las dos partes a la vez, con el fin de ver si encajaban. De ahí la expresión *sym-bolon*, que significa aquello que se ha «lanzado conjuntamente» (23-4; también 26, 44, y otras).

La conciencia del espacio (en el arte) y el espacio de la conciencia (en la mística y la filosofía)

El título de nuestro trabajo reza *Simbolismo...* Concederemos, no obstante, un lugar privilegiado a la noción de «espacio», dada la importancia de éste en la tradición hindú. ¿Qué papel desempeña el espacio en el arte de la India, en su filosofía y en su mitología? ¿A qué espacio nos referimos? ¿Qué tipos de espacio cabe señalar?

La importancia del espacio, tanto en su sentido metafísico como en lo que respecta al arte, resalta cuando tomamos conciencia de que el mito de la creación más abundante en la mitología india tiene que ver no con la luz, sino precisamente con el espacio. El espacio se presenta como el primer fenómeno de la Creación. «La cosmogonía india comienza con la creación del espacio»[13].

El espacio a que se refiere la mitología, el espacio que se halla entre los cielos y la tierra y que llena toda esa región intermedia, recibe en los textos védicos el nombre de *antariksha*, y posteriormente esta misma realidad será denominada *âkâsha*.

«En sánscrito, *âkâsha*, significa espacio libre o abierto, vacuidad. Procede de *a* y *kâshate,* aparecer, brillar, ser brillante. Sugiere aquello que permite que las cosas sean vistas, y por tanto, ver, conocer: *â-kâsh. Akâsha* es aquello que permite que las cosas se manifiesten. Es el 'lugar' de revelación, podríamos decir. Las cosas son en la medida en que son espaciales»[14].

De entre las distintas artes es quizá la arquitectura la que más directamente tiene que habérselas con el espacio. Esto se ha visto repetidas veces. Así por ejemplo B. Zevi afirma:

---

[13] S. Kramrisch, «Space in Indian Cosmogony and in Architecture» (pág. 101), en K. Vatsyayan (ed.) *Concepts of Space: Ancient and Modern,* Delhi, Motilal Banarsidass, 1991.

[14] R. Panikkar, «There is no outer without inner Space», en K. Vatsyayan, *Concepts of Space.*

> El espacio interno, aquel espacio que no puede ser representado completamente en ninguna forma, ni aprehendido ni vivido, sino por experiencia directa, es el protagonista del hecho arquitectónico. Tomar posesión del espacio, saber verlo, constituye la llave de ingreso a la comprensión de los edificios[15].

El espacio interno al que se refiere Zevi no es, obviamente, el espacio de la conciencia, al que nos aproximaremos más adelante, sino el espacio que se halla dentro de las paredes de un edificio y que constituye el 'objeto' y el 'material' de trabajo más propio de la arquitectura. Así: «Hemos dicho que las cuatro fachadas de una casa, de una iglesia, de un palacio, por bellas que sean, no constituyen más que la caja en la que está comprendida la joya arquitectónica. Puede estar finamente trabajada, arduamente esculpida, horadada con gusto; puede ser una obra maestra, pero continúa siendo una caja (...) En todo edificio, lo que contiene es la caja de muros, lo contenido es el espacio interno»[16].

---

[15] Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura,* Barcelona, Poseidón, 1991, pág. 20.

[16] Zevi, ob. cit., pág. 22. Por ello, «la definición más precisa que se puede dar hoy de la arquitectura es aquella que tiene en cuenta el espacio interior. La arquitectura bella será la arquitectura que tiene un espacio interno que nos atrae, nos eleva, nos subyuga espiritualmente; la arquitectura 'fea', será aquella que tiene un espacio interno que nos molesta y nos repele. Pero lo importante es establecer que todo lo que no tiene espacio interno no es arquitectura» (26). [Ejemplo, el templo griego, págs. 54-5, 120. Será parte del urbanismo o de la escultura, pero no arquitectura.]

Así pues, «La historia de la arquitectura es, ante todo, la historia de las concepciones espaciales. El juicio arquitectónico es fundamentalmente un juicio acerca del espacio interno de los edificios» (31).

Y en observación con sabor buddhista nos dice: «Que el espacio, el 'vacío', sea el protagonista de la arquitectura resulta, en el fondo, muy natural: ya que la arquitectura no es tan sólo arte, ni sólo imagen de vida histórica o de vida vivida por nosotros o por los demás; es también, y en primer lugar, el ambiente, la escena en la cual se desarrolla nuestra vida» (págs. 31-2).

La importancia del espacio en la arquitectura es tal, como ha sabido verlo Zevi, que puede llegar a decirse que tal arte posee su monopolio:

> La arquitectura nos da, además de espacios de dos dimensiones, espacios de tres dimensiones capaces de contener nuestra persona; y éste es su verdadero centro (...) La arquitectura tiene el monopolio del espacio. Solamente ella entre todas las artes puede dar al espacio su valor pleno. Puede circundarnos con un vacío de tres dimensiones, y el placer que se obtenga de él es un don que solamente puede dar la arquitectura (...) Pero estéticamente el espacio tiene una importancia aún mayor: el arquitecto lo modela como un escultor la arcilla, lo dibuja como obra de arte; busca, en suma, por medio del espacio, suscitar un determinado estado de ánimo en quienes 'entran' en él (págs. 146-7).

El *archi-techtôn* es el constructor primordial, el que se halla en posesión de la *technê* primigenia, o el arte de los principios. El arquitecto moderno es ante todo el artista del espacio externo, así como el ingeniero es su científico. Podría decirse, pues, que el configurador del espacio interno es el artista, y su pensador el filósofo[17].

Espacio interno que se refiere, ahora sí, al espacio de la conciencia, o como dice la Upanishad, al «espacio del corazón» *(hrdayâkâsha),* nuestro templo interno, del cual, en definitiva, todo espacio arquitectónico, todo templo, no será sino símbolo e instrumento para la realización de la propia divinidad interna, que mora en el espacio de nuestro corazón.

De cualquier modo, con R. Panikkar, puede insinuarse que, en última instancia, en la experiencia adváitica la diferencia fuera/dentro, espacio exterior/espacio interior colapsa y la realidad se experimenta en su carácter unitario, no-dual, en el que toda diferenciación es admisible, pero

---

[17] Cfr. R. Panikkar, ob. cit., pág. 69, quien muestra también conciencia de que «el verdadero arquitecto se ocupa del Espacio y no sólo de las formas» (70).

no ya la separación. Y quizá la música sea realmente un medio privilegiado para la vivencia de ese espacio holístico, integral:

> La experiencia de la música es una de las puertas principales para la experiencia del Espacio, que es al mismo tiempo interno y externo. Sin espacio externo, no hay música. (La música no es alucinación sonora.) Sin espacio interno, la música no es más que ruido fisiológico. El ritmo es el movimiento simultáneo del Espacio interior y exterior. ¿No será la música la verdadera medida del tiempo en el Espacio? De ese modo unificaríamos dos definiciones clásicas de música: la ciencia de los números y el arte de la melodía. «El Cielo y la Tierra no existen sin música», se supone que dijo el legendario Pitágoras[18].

En el *Yoga Vâsistha* (III.97,14-18) se distinguen varios tipos de *âkâsha*. En un primer momento, tenemos el espacio físico *(bhûtâkâsa)*, la primera noción que nos viene a la mente cuando pensamos en dicho término; pero es obvio que no es éste el tipo de espacio que más nos interesa en nuestra meditación. Más allá de éste, se halla el espacio mental *(cittâkâsha)*, el espacio creado por la mente y, por tanto, origen del tiempo y de la actividad. Cuando Patañjali en los *Yoga-sûtra* ofrece la célebre definición de *yoga* como *citta-vrtti-nirodha* se refiere al proceso de detención de las modificaciones de la mente; se trata de armonizar, calmar y, en último término, permitir que cese, la actividad psíquica que tiene lugar en el espacio de la mente.

Este bucear en el espacio de la mente, el espacio psicológico, supone ya una cierta profundización, necesaria en el autoconocimiento. Pero hasta aquí no hemos avanzado excesivamente, pues toda la actividad onírica, así como las ensoñaciones vigílicas acaecen en el espacio de la mente. El autoconocimiento yóguico penetra más allá del campo de lo psicológico, más allá de lo personal, hasta dimensiones transpersonales, supraindividuales.

---

[18] R. Panikkar, ob. cit., pág. 77.

Por ello, el *Yoga Vâsistha* menciona lo que podemos traducir como «el espacio de la conciencia» *(cidâkâsha),* en ocasiones traducido como «espacio trascendental» (obviamente no en sentido kantiano). Es a este espacio al que somos invitados en esta meditación. El espacio de la conciencia, en este sentido, es «el espacio del corazón» y constituye la fuente de todas las otras manifestaciones del espacio[19].

Tenemos, pues, que el espacio físico y el espacio mental son manifestaciones, expresiones, símbolos, de lo que podríamos llamar también el «espacio místico», allí donde las nociones aparentemente contrapuestas de vacuidad *(sûnyâ, sûnyatâ)* y de plenitud *(pûrna, pûrnatâ)* se funden en un abrazo hindú-buddhista que pone de manifiesto la profunda unidad del *Bharata dharma.*

La plenitud de esta vacuidad, la vacuidad de esta plenitud, podría asociarse al otro término empleado por el *Yoga Vâsistha* cuando quiere evitar toda limitación impuesta a la noción del espacio primordial; en estos casos se habla de *paramâkâsha,* el espacio supremo, absolutamente inmóvil.

Traspasando esa perfecta inmovilidad del *advaita* presentado en el *Yoga Vâsistha,* en el *Parâtrishika Tantra* (verso 92), texto del shivaísmo de Cachemira, se nos dice cómo al meditar sobre el propio Ser en la forma de un vasto firmamento *(vyomâkâram),* no limitado por ninguna

---

[19] «Hay tres *âkâshas* o espacios de conciencia: el espacio infinito de la conciencia indivisa o *chidâkâsha;* el espacio finito de la conciencia dividida o *chittâkâsha;* y el espacio físico en el que existen los objetos materiales o *bhutâkâsha.* El *chidâkâsha* existe en todas partes como el testigo puro de lo real y de lo ilusorio. El *cittâkâsha* crea las divisiones temporales, y es en sentido estricto el espacio de la mente. El *bhutâkâsha* es el espacio en el que existen los elementos (aire, agua, tierra, etc.), y los objetos materiales. Los dos últimos no existen con independencia del primero y esta división de la conciencia en tres partes se propone solamente para facilitar la instrucción del ignorante. El iluminado sabe que sólo hay una realidad, la conciencia infinita o *Chit* y un espacio, el *chidâkâsha,* en el que esa conciencia se mueve sin moverse», E. Ballesteros (comp.), *Yoga Vâshishta: Un compendio,* Madrid, Etnos, 1995, pág. 134.

dirección espacial *(dik)*, se revela no sólo la propia naturaleza inmóvil de la conciencia, sino también el Poder supremo inherente a dicha conciencia *(citsakti)*[20].

El arte, por tanto, y especialmente la arquitectura, como veremos en el análisis del templo hindú, va más allá del espacio meramente físico, para introducirnos en el espacio estético, más próximo al espacio de la conciencia del que la realización mística y metafísica se ocupa en primer lugar. Dado que toda obra de arte debe ser una imitación del poder creativo (de la naturaleza en su modo de operar y en última instancia de lo Divino en su acto primigenio) la conciencia del espacio es el camino que puede conducirnos al espacio de la conciencia y a la Presencia que allí mora allende toda representación artística, todo símbolo. Algunos de esos símbolos, no obstante, comenzando por el espacio mismo y nociones a él asociadas, tendrán que aparecer ante nuestra mirada, aunque sea, en esta ocasión —aun sin música— a través del sonido, a través de la palabra.

---

[20] Cfr. Bettina Bäumer, «From Guha to Akâsha: The Mystical Cave in the Vedic and Shaiva Traditions», en K. Vatsyayan, 1991, págs. 105-122.

Capítulo II

OCCIDENTE Y EL ARTE ORIENTAL

El etnocentrismo occidental halla un buen exponente en la historia de la recepción que Europa ha ido haciendo del arte oriental, de modo similar a lo sucedido con sus filosofías y sus religiones. El diálogo inter-cultural está hoy en marcha y es cierto que se están llevando a cabo importantes esfuerzos hermenéuticos para comprender el arte, la filosofía y la religión de la India. Pero esto no siempre ha sido así. Aparte de los esporádicos contactos anteriores (a través de Vasco de Gama en el siglo XVI, o de R. Nobili en el XVII puede decirse que es en el siglo XVIII, más bien a finales, cuando comienza a tomarse en serio la cultura de la India. Baste recordar la obra de los primeros «orientalistas» ingleses: W. Jones (1746-1794), Ch. Wilkins (1749-1836), H. T. Colebrooke (1765-1837), traduciendo, el primero, *Shakuntalâ* (1789) y *Manusmrti* (1796), el segundo *Hitopadesha* (1787), tras la fundación en 1874 de la Sociedad Asiática de Bengala, por W. Jones, quien en 1799 traduce por primera vez una Upanishad, la *Ishâ Upanishad*. Por esas mismas fechas Anquetil Duperron (1731-1805) traduce al latín las Upanishads no del sánscrito sino del persa, cuya publicación en 1801-1802 permitiría a Schopenhauer leer y elogiar la obra.

Puede decirse, por tanto, que el primer conocimiento más o menos sistemático y serio de la cultura india no

tiene lugar hasta comienzos del siglo XIX. Ya Herder (1744-1803) tuvo ocasión de leer las primeras obras traducidas, anteriormente citadas y mostrar su aprecio por el «panteísmo» hindú. Será, no obstante, el romanticismo alemán el encargado de ensalzar la grandeza de la sabiduría oriental[1].

F. Schlegel (1772-1829) llegó a decir, ya en 1800: «Debemos buscar el pináculo del Romanticismo en Oriente, principalmente en India.» Su hermano August Wilhelm (1767-1845) sería el primer catedrático de indología en Alemania[2].

Ahora bien, aunque los estudios indológicos continuarían con mayor o menor fortuna durante el siglo XIX, especialmente en Inglaterra, Alemania y Francia, y aunque en menor medida pronto en Bélgica, Holanda e Italia, la cultura predominante, tras el breve período romántico en el que llega a hablarse de «indomanía», tiende a relegarlo al olvido o a pasar un somero juicio escasamente valorativo acerca de Oriente. Una opinión que no ha dejado de pesar hasta nuestros días es la de Hegel.

Hegel y el arte simbólico

G. W. F. Hegel (1770-1831) fue contemporáneo de Colebrooke y lector de sus obras sobre la India. Conoció también los ensayos de W. von Humboldt sobre la Bhagavad Gîtâ y la lectura de los dos primeros ensayos de la obra de Colebrooke, *Sobre la filosofía de los hindúes* (1824), sería

---

[1] «Muchos autores desarrollaron opiniones detalladas sobre el pensamiento de la India más o menos independientemente los unos de los otros y contribuyeron a la comprensión romántica de la India, incluyendo a Schelling, Novalis, Görres, Creuzer, Goethe, M. Claudius y, más que cualquiera de ellos, los hermanos Schlegel», W. Halbfass, *India and Europe: An Essay in Understanding,* Nueva York, State University of New York Press, 1988, pág. 73.

[2] Halbfass, págs. 74-82.

crucial para que Hegel —aunque esto apenas se dice o se conoce— aceptara, después de su rechazo inicial, que en India podía hablarse de «verdadera filosofía»[3]. No obstante, lo que puede leerse en las obras de Hegel es más bien la consideración «evolucionista» que ve en la religión, el pensamiento y el arte de la India lo propio de un estadio primario en el desarrollo de la fenomenología del Espíritu. Brahman es visto como algo indeterminado, una universalidad abstracta, que equivale a «sustancia sin sujeto», una «sustancia sin espíritu». Tanto en el pensamiento como en el arte reina la fantasía y el caos.

Nos interesa, ante todo, su visión del arte de la India, tal como se encuentra en sus *Lecciones de Estética*, al decir de Heidegger: «la reflexión más completa sobre la esencia del arte que posee Occidente, porque ha sido pensada a base de la metafísica»[4].

Hegel define la Estética como el reino de lo bello, aunque va a prescindir de «lo bello natural» para centrarse en «lo bello artístico», más elevado por ser nacido del espíritu, mientras que lo primero pertenece a la naturaleza.

El arte constituye la manifestación del Espíritu absoluto, junto con la religión y la filosofía. La importancia del mismo es claramente destacada:

> En las obras de arte los grandes pueblos han depositado sus intuiciones internas más ricas de contenido y sus re-

---

[3] «Como resultado de su estudio de los ensayos de Colebrooke, Hegel parece menos reacio a tratar la filosofía india como filosofía. En sus afirmaciones anteriores daba por supuesto que India y Oriente en general tienen que ser 'excluidos de la historia de la filosofía' y que la 'verdadera filosofía' comienza sólo en Europa. Sin embargo, las consideraciones de Colebrooke le condujeron a la conclusión explícita de que en India hay 'verdadera filosofía' *(eigentliche Philosophie)* y sistemas verdaderamente filosóficos' *(wirklich philosophische Systeme);* y añade que estos sistemas eran desconocidos en Europa hasta entonces y habían sido confundidos con 'ideas religiosas'», Halbfass, pág. 97.

[4] M. Heidegger, *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960, pág. 66.

> presentaciones, y para la comprensión de la sabiduría y de la religión, el arte bello constituye a menudo la clave, y en muchos pueblos la única. El arte comparte este destino con la religión y la filosofía, pero en la forma peculiar en que él manifiesta también sensiblemente lo supremo *(das Höchste)* y lo acerca así más al modo de aparición de la naturaleza, los sentidos, el sentimiento[5].

Ahora bien, este reconocimiento del arte como manifestación del Espíritu no significa que ocupe la posición suprema: «Si por una parte damos ahora al arte esta elevada posición, por otra, debemos igualmente recordar que el arte, sin embargo, no es en cuanto al contenido ni a la forma, el modo supremo y absoluto de llevar a la conciencia los verdaderos intereses del espíritu»[6].

Y en frase que a partir de B. Croce se ha interpretado a menudo como significando «la muerte del arte», afirma Hegel que:

«En todas estas relaciones el arte es y permanece, para nosotros, según el aspecto de su suprema determinación, como algo que pertenece al pasado» *(In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst... für uns ein Vergangenes)*.

Y es que el racionalismo idealista hegeliano no dudó ni por un instante que el concepto es la expresión suprema del espíritu y el pensar su máximo logro:

«Hay que aceptar, en primer término, que el espíritu es capaz de considerarse a sí mismo, de tener una conciencia, y precisamente una conciencia pensante sobre sí

---

[5] Hegel, *Estética* (8 vols.), Buenos Aires, Siglo XXI, 1983, vol. I, págs. 47-48.

[6] Hegel, ob. cit., pág. 70. La capacidad reveladora de la obra de arte será defendida también, aunque con un sentido distinto, por Heidegger: «La obra de arte revela a su manera el ser de lo existente. En la obra acaece esta revelación, es decir, el desnudamiento, es decir, la verdad de lo existente. En la obra de arte se ha puesto en obra la verdad de lo existente», Heidegger, «El origen de la obra de arte», *Sendas Perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960, pág. 31.

mismo y sobre todo lo que surge de él. Por eso el *pensar* constituye, en efecto, la naturaleza más íntima del espíritu» (pág. 55).

La tesis general de Hegel es que el fin del arte es «la manifestación sensible del Absoluto» (pág. 143). Su contenido es la Idea y su forma la configuración artística. Y el arte debe unir estos aspectos (Idea y forma, contenido y configuración) en una totalidad libre y mediada: «Puesto que el arte tiene como tarea representar la idea para la intuición inmediata en la figura sensible y no en la forma del pensar y de la pura espiritualidad en general, y porque este representar tiene valor y dignidad sólo en la correspondencia y en la unidad de ambos aspectos, la idea y su forma, la elevación y excelencia del arte en la realidad adecuada a su concepto, dependerán del grado de intimidad y unidad en que idea y forma aparezcan fundidas una en otra» (págs. 146-7).

Pues bien, la filosofía del arte hegeliana es dividida en tres grandes secciones:

1) la idea de lo bello artístico o lo ideal;
2) el desarrollo de lo ideal dentro de las formas particulares de lo bello artístico. Es decir, la doctrina de las formas artísticas (arte simbólico, clásico y romántico);
3) el sistema de las artes particulares (arquitectura, escultura, pintura, música y poesía).

Entre los dos últimos apartados se establece la siguiente correlación:

a) Arte simbólico ..... arquitectura.
b) Arte clásico ..... escultura.
c) Arte romántico ..... pintura, música y poesía.

El arte simbólico alcanza su realidad más adecuada y su máxima aplicación en la *arquitectura*, donde ésta impera según su pleno concepto y no es aún reducida, por así

> decir, a naturaleza inorgánica de otro arte; para la forma de arte clásico, por el contrario, la *escultura* es la realidad incondicionada, mientras ella toma a la arquitectura sólo como algo circundante y no puede todavía desarrollar la pintura y la música como formas absolutas para su contenido; la forma de arte romántico, en fin, se apropia de la expresión *pictórica y musical* en modo autónomo e incondicionado, así como de la representación *poética;* pero la poesía es adecuada a todas las formas de lo bello y se extiende sobre ellas, porque su elemento peculiar es la bella imaginación y la imaginación es necesaria para cada creación de la belleza, cualquiera que sea la forma que pueda tener[7].

Nos interesa aquí, más allá de las lúcidas reflexiones que Hegel lleva a cabo sobre el «pathos», el carácter, el alma bella, la imaginación, el genio, la inspiración, el estilo y la originalidad[8], su actitud ante el arte oriental y sobre todo de la India, como parte del «arte simbólico».

---

[7] Hegel, ob. cit., págs. 172-3.

[8] Cfr. para todo ello Hegel, ob. cit., vol. II. Limitémonos a una observación sobre el «estilo artístico», pues a propósito del arte tradicional, tal como lo presenta Coomaraswamy, tendremos que ver esta cuestión y destacan ciertas similitudes: «En todo verdadero poetizar, pensar y hacer, la auténtica libertad permite obrar a lo sustancial como una fuerza en sí, que a la vez, es tanto la potencia más propia del pensar como del querer subjetivos, que en la conciliación completa de ambos no puede ya mantener ninguna disidencia. Así, la originalidad del arte se alimenta, en efecto, de particularidades accidentales, pero ella las absorbe sólo para que el artista pueda representar íntegramente el rasgo y el impulso de la plena y única inspiración del genio por la obra, y seguir, en lugar del capricho y el arbitrio vacíos, su auténtico yo en la creación realizada según la verdad. No tener manera alguna fue desde siempre la única gran manera, y sólo en este sentido son llamados originales Homero, Sófocles, Rafael, Shakespeare» (vol. II, pág. 291). Una consideración similar hallamos en Heidegger: «Precisamente en el gran arte —que es el único que viene a cuento aquí— el artista sigue siendo frente a la obra un algo indiferente, casi como un tránsito que en el crear se anula a sí mismo para que surja la obra», M. Heidegger, «El origen de la obra de arte», *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960, pág. 33; O dicho todavía con P. Cerezo, en su estudio sobre Heidegger: «Sólo por-

Ya sabemos que la primera forma del desarrollo artístico es la forma del *arte simbólico:* es más una simple búsqueda a tientas que una posibilidad de verdadera representación; la idea no ha encontrado aún en sí misma la forma y permanece sólo en lucha y esfuerzo por ella.

> En esta abstracción de la relación aparece, por otra parte, asimismo, la *extrañeza* de la idea y los fenómenos naturales en la conciencia, y la idea, que no tiene otra realidad para su expresión, se expande en todas estas formas, se busca en ellas, en su inquietud y desmesura, pero sin embargo no las encuentra para sí adecuadas; así la idea exagera ahora las formas naturales y los fenómenos de la realidad misma en lo indeterminado y lo desmesurado; la idea vacila en ellos, bulle en ellos, fermenta en ellos, los coacciona, los desfigura y los violenta de modo antinatural y trata de elevar el fenómeno a la idea, mediante la dispersión, la inmensidad y magnificencia de las imágenes. Por tanto, la idea es aquí aún lo más o menos indeterminado, lo inconfigurable, mientras los objetos naturales son por completo determinados en su forma[9].

Estos aspectos constituyen en general el carácter del primer panteísmo artístico de Oriente que, por una parte, coloca también el significado absoluto en los objetos peores; por otra, constriñe violentamente a los fenómenos para que expresen su concepción del mundo «y así deviene extravagante, grotesco y sin gusto, o vuelve con desdén la libertad infinita pero abstracta de la sustancia contra todos

---

que el Ser determina manifestarse en la verdad de una obra, son posibles la obra y el artista. El auténtico origen de la obra de arte está en el arte. No obstante, la presencialización de la verdad en la obra necesita del artista como de un intermediario (...) El artista auténtico es el desposeído de sí y entusiasmado con la verdad que le viene. Es tan sólo el instrumento que debe estar siempre afinado y a punto. Su grandeza es la sencilla humildad de reconocerse llamado por el Ser. Su posición ante la obra, el pasmo de la admiración y la renuncia a todo sello estilístico individual», P. Cerezo, *Arte, verdad y ser en Heidegger*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1963, págs. 154-5.

[9] Hegel, vol. I, pág. 153.

los fenómenos como nulos y caducos (...) En cada esfuerzo y tentativa permanece siempre insuperada la inadecuación de la idea a la forma» (pág. 154).

En el volumen III, ya dedicado al arte simbólico por entero, tras distinguir entre *signo* y *símbolo* realiza una división entre tres modos de lo simbólico: *a)* el simbolismo inconsciente; *b)* el simbolismo de la sublimidad; *c)* el simbolismo consciente de la forma de arte comparativo. Algo poseen en común: «Todo el arte simbólico puede ser entendido como una continua lucha entre la adecuación y la inadecuación, entre el significado *(Bedeutung)* y la forma *(Gestalt)*, y los distintos grados no son otros tantos diferentes modos de lo simbólico, sino estadios y tipos de una y la misma contradicción[10].

El arte de la India pertenece al simbolismo inconsciente y queda situado entre la unidad inmediata de significado y forma, ejemplificada por el zoroastrismo, y el arte egipcio. Aquí tenemos algunas de las caracterizaciones más representativas que Hegel hace del arte de la India, bajo la denominación de «simbolismo fantástico».

El artista indio, en su violenta turbulencia, a través de la cual se mezclan lo finito y lo absoluto, cae dentro de un monstruoso delirio de lo fantástico, que irrumpe desde lo más íntimo y lo más profundo hasta la presencia más trivial para convertir y confundir un extremo con el otro inmediatamente.

«El modo indio de unificación del yo humano con Brahma[n] no es más que un ascenso espiritual constante hacia esta extraña abstracción misma, en la cual antes que el hombre pueda alcanzarla, no sólo todo el contenido concreto, sino también la autoconciencia deben desaparecer (...) El vacío y el aniquilamiento hasta la insensibilidad absoluta se estima como la condición más elevada que convierte al hombre en el dios supremo mismo, en Brahma[n]»[11].

[10] Hegel, vol. III, pág. 50.
[11] Hegel, vol. III, pág. 77.

He aquí, en apretado resumen, buena parte de las conclusiones de Hegel sobre la esencia de la religión, la espiritualidad y la metafísica de la India. En palabras que podemos leer también en su *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas,* a propósito de la Bhagavad Gîtâ, Hegel se muestra incapaz de 'concebir' la noción de Brahman, de la unión *(yoga)* del *âtman* con Brahman, del *nirvâna,* etc., como algo más que una soberana inconsciencia y aniquilación de la sensibilidad.

No obstante, hay una concesión respecto a la referencia a la trascendencia, por más que ésta no se haya concebido adecuadamente; pero, aun así, la concepción india salta inmediatamente de esta trascendencia a la más turbulenta sensibilidad.

Por una parte, la representación introduce en lo inmediatamente sensible y lo individual, el contenido más desmesurado de lo absoluto, de modo que este singular mismo, como es y permanece, debe manifestar en sí completamente tal contenido y existir para la intuición como ese contenido (pág. 78). Sirve como ejemplo la figura de Hanuman, amigo de Râma, en el *Râmâyana;* «en el mono, como tal individuo, el contenido infinito de lo absoluto es admirado y deificado» (pág. 79). También en la vaca Sabalá. Pero esto no es una concepción simbólica verdadera (...) pues, «para la imaginación india el mono, la vaca, el brahmán individual, etc., no son un símbolo afín de lo divino; mas son, como lo divino mismo, considerados y representados como una existencia adecuada para ello» (pág. 80).

Tales afirmaciones nos parecen exageradas y poco ponderadas, por parte de Hegel, quien continúa diciendo que para solucionar este desacuerdo, el arte indio cae en la *desmesura* de sus creaciones:

> Las figuras individuales, para poder alcanzar la universalidad como figuras sensibles son frenéticamente arrancadas de sí hacia lo colosal y lo grotesco (...) La figura individual es llevada a lo monstruoso sin meta ni medida. Aquí hay la más extravagante exageración de la magnitud, en la figura espacial, así como también en la inconmensurabili-

> dad temporal, y la multiplicación de una y la misma determinación, la cantidad de cabezas, el número de brazos, etc., mediante los cuales se aspira a alcanzar la amplitud y la universalidad de los significados[12].

Esto hace que se pueda buscar una semejanza con lo sublime, más que con lo simbólico (pero tampoco llega a la sublimidad auténtica).

Finalmente, el modo más puro de la representación que encontramos en esta fase, es la personificación y la figura humana en general. El mejor ejemplo es la Trimurti. «Pero en la Trimurti, el tercer dios (Shiva) no es ya la totalidad concreta, sino que es él mismo sólo un aspecto para los otros dos y por eso igualmente una abstracción: no hay un retorno en sí; sólo un tránsito hacia algo distinto, un cambio, procreación y destrucción» (pág. 88). Es pues sólo un presentimiento de la verdad suprema expuesta en la Trinidad cristiana.

Las teogonías y cosmogonías indias (pues en cada libro son distintas) están llenas también de «creaciones horrorosas y grotescas, que nuestra imaginación y todo entendimiento rechazan, de modo que en lugar de representar realmente lo que debe entenderse en ellas, sólo lo dejan sobrentendido. Aquí sirve como ejemplo el episodio del nacimiento del Ganges en el *Râmâyana* (págs. 90-1). Se abandona a caprichos y desmesura de invención, frente, por ejemplo, a la teogonía de Hesíodo, más clara y determinada.

Sri Aurobindo: la autocomprensión hindú frente al eurocentrismo hegeliano

Cuando leemos las obras de Coomaraswamy vemos el esfuerzo realizado por salir al paso de la incomprensión y los prejuicios manifestados por los occidentales ante el arte hindú y buddhista. Desde las primeras décadas del siglo XIX,

---

[12] Hegel vol. III, pág. 81.

en las que escribe Hegel, hasta las primeras décadas del siglo xx, los juicios de Occidente sobre el arte hindú (al igual que sucede con sus religiones y sus filosofías) suelen proceder de una profunda incomprensión y falta de simpatía, cuando no directamente de una ignorancia culpable.

Estos esfuerzos por mostrar los valores de la cultura de la India, pueden verse desde los orígenes del neo-hinduismo, curiosamente coetáneos de Hegel; baste recordar las fechas del padre del neo-hinduismo, Rammohan Roy (1772-1833), que nace dos años después de Hegel y muere igualmente dos años más tarde que éste. Pues bien, no en los comienzos del neo-hinduismo, sino en su madurez, ya en el siglo xx, hallamos cada vez más respuestas serias a la pretensión de omni-superioridad europea. Vamos a analizar aquí el caso de Sri Aurobindo (1872-1950), uno de los máximos exponentes del neo-hinduismo[13]. Si bien ocupa uno de los primeros lugares entre los pensadores, así como entre los maestros espirituales de la India contemporánea, él mismo es un notable poeta y no faltan estudios tanto sobre la poesía como sobre el arte de India en su conjunto. Aquí nos interesan tan sólo sus reflexiones sobre el arte de la India. Las palabras de Hegel, cuya filosofía apenas conocía, parecen resonar todavía en sus ideas; o más bien la repetición estereotipada de ideas similares. Por eso nos dice: hay que tener en cuenta que «para la mente europea el arte hindú era algo bárbaro, inmaduro, monstruoso (...) de un infantilismo incompetente»[14].

Sri Aurobindo escribe esto a finales de la primera década de nuestro siglo, mencionando ya a Havell y Coomaraswamy, como intelectuales que comienzan a llevar a cabo una lúcida defensa del arte hindú, frente a las críticas despreciativas de muchos occidentales, de los cuales Archer va

---

[13] Para una presentación del conjunto del pensamiento de este autor puede consultarse: Vicente Merlo, *Las enseñanzas de Sri Aurobindo,* Barcelona, Kairós, 1998.

[14] Sri Aurobindo, *The Foundations of Indian Culture,* Pondicherry, Sri Aurobindo Ashram, 1972, pág. 200.

a servirle de prototipo. A él se dirige sobre todo cuando afirma: «la crítica de arte es vana y algo muerto cuando ignora el espíritu, el objetivo, el motivo esencial del que brota un tipo de creación artística y juzga sólo por los detalles externos, a la luz de un espíritu, un objetivo y un motivo muy diferente»[15].

Y es que los cánones de la creación artística occidental —continúa Sri Aurobindo— se mantenían como los únicos criterios válidos, y todo lo demás se consideraba primitivo y semi-desarrollado, o extraño y fantasioso; y si algunos lo ven interesante se trata sólo de una curiosidad.

Sri Aurobindo, pionero de la síntesis Oriente-Occidente, declara que hace falta ejercitar una «mente comparativa». Sus reflexiones pueden leerse a esa luz. Por ello empieza diciendo, antes de mostrar las diferencias en espíritu y en método, aquello que tienen en común todas las grandes obras de arte, sean de Oriente o de Occidente, pues: «toda gran obra de arte procede de un acto de la intuición; no de una idea intelectual o de una imaginación espléndida —esto son sólo traducciones mentales—, sino de una intuición directa de alguna verdad de la vida o del ser, alguna forma significativa de esa verdad, algún desarrollo de ello en la mente del hombre»[16].

Respecto a las diferencias entre el modo de proceder del artista europeo y del artista indio tenemos que:

1) «El artista europeo obtiene su intuición a través de la sugerencia de una apariencia en la vida o la naturaleza o, si comienza a partir de algo de su propia alma, lo relaciona inmediatamente con un soporte externo. Hace descender su intuición hasta la mente normal y sitúa la idea intelectual y la imaginación en la inteligencia para vestirla con una sustancia mental que prestará su forma a la razón, la emoción, la *aisthesis* conmovida. A continuación comi-

---

[15] Sri Aurobindo, ob. cit., pág. 202.

[16] Sri Aurobindo, ob. cit., pág. 207. En frase más breve, libremente traducida: «lo que debemos pedir al arte es simbolizar lo espiritual mediante una visión intuitiva superior» (pág. 203).

siona a su ojo y su mano para ejecutarlo en términos que comienzan por una colorable 'imitación' de la vida y la naturaleza para llegar a una interpretación que la cambia en la imagen de algo no externo en nuestro propio ser o en el ser universal que era la verdadera cosa vista»[17].

Al contemplar dicha obra tenemos que emprender el camino inverso: del color o la línea o la disposición, o cualquiera de los medios externos, hasta su sugerencia mental y a través de ella al alma de todo el asunto.

De este modo, «la llamada no es directamente al ojo del yo más profundo y del espíritu en nuestro interior, sino al alma externa a través de un fuerte despertar del ser sensible, vital, emocional, intelectual o imaginativo; y de lo espiritual obtenemos tanto o tan poco como puede convenir al hombre externo y expresarse a través de él. Vida, acción, pasión, emoción, idea, la Naturaleza considerada en sí misma y para un goce estético en ellas mismas, éstos son el objeto y el campo de su intuición creadora» (pág. 207).

Por otra parte, 2) La teoría clásica del arte indio es de otro tipo: «Su ocupación primordial es desvelar a la mirada del alma algo del Yo supremo, del Infinito, de lo Divino, el Yo a través de sus expresiones, lo Infinito a través de sus símbolos finitos vivientes, lo Divino a través de sus poderes» (pág. 208).

Se trata de despertar la emoción estética religiosa o espiritual. En realidad, el arte hindú es idéntico al resto de la cultura hindú en cuanto a su principio y su objetivo espiritual.

«De este modo, una visión en el yo se convierte en el método característico del artista hindú y así consta también en los cánones. Primero, el artista tiene que ver en su ser espiritual la verdad de aquello que debe expresar y tiene que crear su forma en su mente intuitiva.»

No es preciso que mire primero a la vida exterior y a la naturaleza como modelo.

---

[17] Sri Aurobindo, ob. cit., pág. 207.

Así, por ejemplo: «no se trata de recrear el rostro y el cuerpo humano del Buddha o alguna pasión o incidente de su vida, sino revelar la calma del Nirvâna a través de una figura del Buddha, y cada detalle y accesorio debe convertirse en un medio o una ayuda para este propósito».

«A través del ojo que mira su obra tiene que apelar no sólo a la excitación del alma externa, sino al yo interno *(antarâtman)*. Podríamos decir que más allá del cultivo ordinario del instinto estético necesario para toda apreciación artística hay un *insight* espiritual o una cultura espiritual necesaria si tenemos que penetrar en el significado más profundo de la creación artística hindú; de otro modo nos quedamos en lo superficial o a lo sumo en las cosas justo debajo de la superficie. Se trata de un arte intuitivo y espiritual y debe ser visto con el ojo intuitivo y espiritual»[18].

Naturalmente esto determina dos maneras muy distintas de mirar las obras de arte; así, la manera habitual de acercarse al arte en Occidente consiste —dice Sri Aurobindo—, en empezar por hacer un escrutinio, por escrutar la técnica, la forma y luego pasar a apreciar la emoción y la idea. No es así en el arte indio, según el cual, el único camino adecuado es comenzar por una impresión global, intuitiva o reveladora, o morar meditativamente en la totalidad de la obra, a través de *dhyana,* meditar sobre el significado y la atmósfera espiritual, hacernos uno con lo contemplado, en la medida de lo posible, y sólo entonces puede revelársenos el significado y el valor del resto[19].

Esto es especialmente importante en la arquitectura india. Si ignoramos su significado religioso y espiritual no puede revelársenos su grandeza.

---

[18] Sri Aurobindo, ob. cit., pág. 209.

[19] Sri Aurobindo, ob. cit., pág. 212. «Es esencial, por tanto, que miremos no sólo con el ojo físico, informado por la razón y la imaginación estética, sino que hagamos del ver físico un pasaje hacia la apertura del ojo interior, espiritual, y hacia la comunión anímica» (ibid.).

«Un templo indio, sea cual sea la divinidad para la que se construyó, es en su realidad más íntima un altar elevado al Ser divino, una casa del Espíritu cósmico, una llamada y una aspiración al Infinito.»

«La arquitectura india sagrada representa constantemente la grandiosa unidad del *Self,* lo cósmico, lo infinito en la inmensidad de su diseño mundial, la multitud de los rasgos de su autoexpresión *(laksana).*»

Y en lo que diríase respuesta a las palabras anteriores citadas de Hegel, en las que la exuberancia parece un desorden incapaz de representar unidad alguna, se insiste en que: «la riqueza de ornamentos y detalles en los templos indios representa la infinita variedad y repetición de los mundos, sugiere la infinita multiplicidad en la unidad infinita» (pág. 219) De este modo se crea la impresión de una plenitud inexhaustible. Condenar esta abundancia como bárbara es aplicar un patrón valorativo ajeno, extraño, extranjero.

Respecto a la objeción de que la arquitectura dravidiana es masiva y titánica en su construcción, hay que decir que el preciso efecto espiritual intentado no podría producirse de otro modo; y es que lo infinito, lo cósmico, en tanto que totalidad en su vasta manifestación es titánico, es poderoso en material y en poder[20].

[20] Sri Aurobindo, ob. cit., pág. 221.

This page intentionally left blank

Capítulo III

EL ARTE INDIO Y LA *PHILOSOPHIA PERENNIS:* COOMARASWAMY

Como ya insinuamos en la Introducción, hay un nombre que destaca de modo especial por su influencia en los estudios del arte oriental. Se trata de Ananda Kentish Coomaraswamy (1877-1947). Nacido en Colombo (Sri Lanka), se educa en Inglaterra, donde estudia Geología, terminando su tesis doctoral en 1905. De vuelta a su país se convierte en uno de los líderes del «revival» cultural de la India. En Calcuta, donde vive varios años, logra cierta estatura como portavoz de los valores indios tradicionales y comienza a trabajar como «amateur» en historia del arte.

Pero la etapa que más nos interesa aquí es la que comienza en los años 30, cuando invitado a ser Conservador y Comisario en el Museo de Bellas Artes de Boston, descubre la obra metafísico-esotérica de R. Guénon, que estudia con fruición, y en la que encuentra el complemento perfecto a su modo de pensar. Desde entonces sus publicaciones cobran un nuevo cariz, adquiriendo una dimensión metafísica que destaca en su última etapa, entre 1932 y 1947[1].

[1] Cfr. la Introducción de Roger Lipsey, en R. Lipsey (ed.), *Coomaraswamy Selected Papers*, vol. I, *Traditional Art and Symbolism*, Delhi, Oxford Uni. Press, 1986.

En esta etapa, tras su obra como historiador del arte[2], imbuido de las tesis guenonianas, «para cuyo universo de discurso ya estaba preparado», asistimos al despliegue de la ejemplificación de la existencia de un arte tradicional, sagrado, basado en unos principios metafísicos y un simbolismo universal que se atribuyen a una tradición primordial y unánime, que se mantendría viva de un modo especial, aunque no único en la tradición hindú clásica[3]. Desde esa perspectiva se va a elaborar una dura crítica al mundo moderno, considerado como una patológica desviación de los principios tradicionales[4].

Algunas constantes de su pensamiento

Nos interesa ahora tan sólo retomar algunas de las constantes del pensamiento de Coomaraswamy en lo que respecta a la «filosofía del arte de la India», que ahora nos ocupa.

1. En primer lugar puede destacarse una afirmación que Coomaraswamy no se cansa de repetir y que plantea problemas metodológicos serios. Me refiero a su pretensión de estar, más allá de las opiniones personales, exponiendo

---

[2] Cfr. A. K. Coomaraswamy, *History of Indian and Indonesian Art* (1927), Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal, 1972.

[3] Coomaraswamy distingue entre «artes tradicionales o normales» (Asia, Egipto, Grecia hasta el final del período arcaico, la Edad Media europea, los pueblos primitivos y el arte popular de todo el mundo) y «artes anormales», entre las que sitúa las de la decadencia clásica y las de la Europa posrenacentista; cfr. «Arte asiático» (1938), en A. K. Coomaraswamy, *Sobre la doctrina tradicional del arte*, Barcelona, Olañeta/ Tradición unánime, 1983, págs. 17-8.

[4] Cfr. sobre todo una de las obras más representativas en este respecto, R. Guénon, *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos* (1945), Madrid, Ayuso, 1976; y ya antes, *La crisis del mundo moderno* (1927), Barcelona, Obelisco, 1982. No obstante sus tesis principales se encuentran ya en sus primeras obras de comienzos de la década de los 20, como puede verse en *Introducción general al estudio de las doctrinas hindúes* (1921), Buenos Aires, Los Creadores, 1988.

el punto de vista de la Filosofía perenne. Así en 1939 comienza uno de sus estudios más célebres del siguiente modo: «Lo que voy a tratar de explicar no es la opinión personal de nadie, sino la doctrina del arte intrínseca a la *Philosophia perennis* y que puede hallarse en cualquier lugar donde no se haya olvidado que la 'cultura' tiene su origen en el trabajo y no en el juego»[5].

En otro ensayo posterior, perteneciente a 1941 leemos algo similar: «Esto no son opiniones personales; no son más que las lógicas deducciones de toda una vida dedicada al manejo de obras de arte, a la observación del trabajo de los hombres y al estudio de la filosofía universal del arte, filosofía de la que nuestra 'estética' no es más que una aberración transitoria y provinciana»[6].

2. Y es que las 'opiniones personales' no interesan cuando se considera que las verdades saltan a la vista, o que los 'dogmas' son incuestionables. En la doctrina tradicional importarían poco las opiniones personales, como poco importa el 'estilo' en el arte tradicional. El estilo del artista es un accidente y no algo esencial en el arte tradicional, pues «el hombre libre no trata de expresarse a sí mismo, sino aquello que ha de ser expresado»[7]. Más todavía, «allí donde el artista explota su personalidad y se convierte en un exhibicionista, ese arte entra en decadencia»[8].

---

[5] Coomaraswamy, *La filosofía cristiana y oriental del arte,* Madrid, Taurus, 1980, pág. 24.

[6] Coomaraswamy, «Para qué exponer obras de arte», ob. cit., pág. 21.

[7] Coomaraswamy, 1980, pág. 44. En *Sobre la doctrina tradicional del arte*, Barcelona, Olañeta/Tradición Unánime, 1983, se nos dice también respecto al estilo: «las diferencias que se pueden reconocer [en el arte tradicional] no son de gusto personal, sino que representan grados de aproximación a una pauta o canon de perfección que es el mismo para todos (...) El estilo siempre es, pues, el accidente y no la forma del arte; los problemas de estilo son cuestiones de importancia más bien psicológica e histórica que artística» (pág. 21).

[8] Ob. cit., pág. 47.

3. Por otra parte, la calificación de la Estética como «aberración transitoria y provinciana» es otra constante, dado que se concibe la Estética (originada como se sabe en el siglo XVIII con Baumgarten) como un producto típicamente 'moderno', lo cual implica que es algo «sentimental», «materialista», «individualista», «humanista», con toda la carga negativa que cada uno de esos términos lleva en boca de los autores representantes de esta corriente. Y es que la Estética nace con esa referencia etimológica a la sensación *(aisthesis),* a los sentidos, lo sensible, lo sensual. De ahí el rechazo que produce a la visión «intelectual(ista)» abrazada por Coomaraswamy. El arte no tiene su meta en el deleite de los sentidos, sino que «el arte es una virtud intelectual y no física; la belleza tiene que ver con el conocimiento y la bondad, de los que precisamente constituye su aspecto atractivo, y puesto que una obra nos atrae por su belleza, ésta es un medio para obtener un fin, y no el fin del arte en sí mismo; el propósito del arte es siempre el de comunicar algo efectivamente[9].

De este modo nos aproximamos a las tesis centrales de nuestro autor.

4. La obra de arte está destinada externamente para el uso e internamente para un deleite de la razón[10]. Con esto se señalan dos de los aspectos centrales de la obra de arte. Por una parte su «utilidad», por otra su capacidad de producir un «goce intelectual». Respecto a lo primero, hay que destacar que el concepto de «utilidad» ha de entenderse en un sentido amplio, referido a las «necesidades» humanas en su conjunto. Si no responde a una necesidad es inútil, y es un lujo. Respecto a lo segundo, hay que relacionarlo con la condena de toda «irracionalidad» en el arte. Se habla de goce intelectual, para distinguirlo del placer sensual (irracional), pero también de la mera com-

---

[9] Coomaraswamy (1980), pág. 16.

[10] Coomaraswamy, «The Theory of Art in Asia», en *The Transformation of Nature in Art* (1934), pág. 55.

prensión racional. Quizás, en otra terminología cabría hablar de goce anímico o espiritual como la esencia del efecto producido por la obra de arte. En el siguiente texto el propio Coomaraswamy aborda ambas cuestiones:

> Las cosas hechas con arte responden a necesidades humanas o, si no, son lujos. Las necesidades humanas son las necesidades del hombre completo, que no vive sólo de pan. Esto significa que tolerar comodidades insignificantes esto es, comodidades sin sentido, por muy cómodas que puedan ser, está por debajo de nuestra dignidad natural; el hombre completo necesita cosas bien hechas que sirvan al mismo tiempo para las necesidades de la vida activa y la contemplativa. Por otro lado, el placer que nos procuran las cosas hechas bien y fielmente no es una necesidad nuestra, independientemente de la necesidad que tengamos de las cosas mismas, sino una parte de nuestra propia naturaleza. El placer perfecciona la operación, pero no es su fin; los objetivos del arte son completamente utilitarios, en el sentido más amplio de la palabra, en cuanto se aplican al hombre completo. No podemos dar el nombre de arte a nada irracional[11].

Esta perspectiva de las necesidades humanas y el lujo superfluo arrojan luz sobre la verdadera noción de la pobreza, tal como se expone en las siguientes palabras, que reflejan el rigor ético-estético de Coomaraswamy: «Ser voluntariamente pobre es haber rechazado lo que no podemos admirar y utilizar al mismo tiempo; esta definición tanto puede aplicarse al caso del millonario como al del monje. Todas las posesiones que no son al mismo tiempo bellas y útiles son una ofensa a la dignidad humana»[12].

5. La obra de arte actúa sobre el espíritu humano y ejerce su influencia mediante la destrucción de las barreras mentales y afectivas que ocultan y velan la percepción espiritual.

---

[11] Coomaraswamy (1983), pág. 11.
[12] Coomaraswamy (1980), pág. 55.

6. Para que la obra de arte pueda, no obstante, producir su efecto emancipatorio, el alma ha de estar preparada, esto es, dotada de una sensibilidad innata o adquirida, de orden estético-espiritual.

Estas dos afirmaciones, que podemos considerar unidas, nos llevan a uno de los puntos esenciales de la teoría oriental del arte, acorde con la correspondiente concepción metafísico-espiritual del ser humano y de la realidad. Efectivamente, nos hallamos aquí ante la similitud entre la experiencia estética y la experiencia espiritual o mística. La primera se muestra como una anticipación prometedora de la liberación definitiva propia de la segunda. En este sentido el arte, tanto para el creador como para el contemplador, posee el rango de una vía de realización, de un *yoga (shilpa yoga)* capaz de conducir al ser humano a su Origen y Meta, al descubrimiento de la dimensión más profunda de su Identidad, allí donde el *âtman* y el *brahman* muestran ser una y la misma Realidad, la Realidad única, no-dual *(advaita)*.

Esto nos lleva a una célebre caracterización de la experiencia estética, ofrecida en el *Sâhitya Darpana,* III, 2, 3, y que Coomaraswamy traduce así:

> La experiencia estética pura es de aquellos en quienes el conocimiento de la belleza ideal *(rasa)* es innato; se conoce intuitivamente, en un éxtasis intelectual sin acompañamiento de ideación, en el nivel más elevado del ser consciente; hermano gemelo del conocimiento de Brahman, es como un relámpago de luz cegadora de origen transmundano, imposible de analizar, y con todo, a imagen de nuestro propio ser[13].

El innatismo de tal conocimiento ha de ponerse en relación con la noción de reencarnación, tal como se entiende en la tradición hindú. El alma ya preparada, con la

[13] Coomaraswamy (1956), págs. 48-9. Nuestro autor ofrece una traducción literal y una versión más libre. El texto aquí expuesto se basa en ambas, de ahí que no deba considerarse, en rigor, cita textual.

suficiente sensibilidad estético-espiritual será aquella que en vidas anteriores ha trabajado ya en esa dirección y viene a esta existencia con una predisposición particular. No otro es el caso del genio, que ha de entenderse, «no como una manifestación fortuita, sino como la consecuencia necesaria de una rectificación de toda la personalidad, realizada en una condición previa del ser»[14].

Lo veremos con más detalle al analizar la noción de *rasa* según Abhinavagupta.

7. Esta sensibilidad especial es lo que permitirá o facilitará la capacidad de identificarse con la obra de arte, de tal modo que ésta sirva como instrumento o soporte para la contemplación de las realidades suprasensibles por ella simbolizadas, y en última instancia, como medio para vislumbrar la experiencia suprema, la realización del Atman-Brahman. De modo que esta tesis podría formularse como «la exigencia de auto-identificación con el tema, tanto por parte del artista como del espectador, como pre-requisito para la visualización, en el primer caso, y para la reproducción en el segundo»[15].

En la Introducción citamos ya un texto en el que se pone de manifiesto la importancia del proceso yóguico de atención, concentración, meditación y contemplación de la obra de arte, sea en sus arquetipos celestes antes de la creación de la misma, sea en su soporte material como objeto de contemplación para el espectador de tal obra. En el primer caso destaca la importancia de la visualización creadora, de tal modo que «el que realiza un icono, habiendo eliminado por medios propios de la práctica del Yoga, todas las influencias que distraen o las emociones fugitivas (...) procede a visualizar la forma del *devatâ*, ángel o aspecto de Dios, descrito en una determinada prescripción canónica, *sâdhana, mantram, dhyâna*»[16].

---

[14] Ob. cit., pág. 49.
[15] Coomaraswamy (1956), pág. 55.
[16] Coomaraswamy (1956), pág. 5.

Y es que «el artista ha de ser un experto en *dhyâna yoga*», es decir en la contemplación[17].

Una similar identificación ha de producirse en el proceso de contemplación de la obra de arte. El espectador ha de dejar de lado todos sus intereses mundanos, todas sus emociones personales, todas sus ideas pre-establecidas, y centrarse en la contemplación de la obra. De este modo la obra-símbolo abre sus puertas-trampolín y el espectador es lanzado hacia el lugar original, hacia los ámbitos celestes que contienen los arquetipos re-creados por el artista, los modelos cuya imitación constituye el procedimiento artístico[18]. «Así como la intuición original brota de una auto-identificación del artista con el tema correspondiente, también la experiencia estética, la reproducción, brota de una identificación del espectador con el asunto presentado; la crítica repite el proceso de creación»[19].

En ese sentido, si bien se trata de un acto de contemplación, no hay que ver en ello una mera pasividad complaciente, sino un estímulo para ponerse en camino, en «acto» de «contemplación».

> El acto imaginativo se describe tradicionalmente como una derivación de todas las formas de arte a partir de niveles de referencia supramundanos (...) Toda obra de arte es, de este modo, potencialmente un 'soporte de la contemplación'; la belleza formal de la obra invita al espectador a realizar por su parte un acto espiritual, del que la obra de arte física no ha sido más que el punto de partida. Cometemos el error de esperar que la obra de arte haga algo a y para nosotros, en vez de encontrar en ella el poste indicador de un camino que sólo puede ser andado por y para uno mismo[20].

---

[17] Coomaraswamy (1983) pág. 39.

[18] En India —dice Coomaraswamy— se trata de representar «tipos», mostrando indiferencia hacia los efectos efímeros. No que éstos no tengan sentido, sino que su valor sólo se aprecia cuando son considerados *sub specie aeternitatis*, es decir, *formaliter*, ob. cit., pág. 31.

[19] Ob. cit., pág. 51.

[20] Coomaraswamy (1983), pág. 39.

8. Esto nos lleva a la siguiente idea central, que no es sino «la concepción de la belleza ideal como incondicionada por las emociones naturales, indivisible, suprasensible e indistinguible de la gnosis de Dios»[21].

Encontramos una «estética» —o doctrina del arte— objetivista; se insiste en que la belleza es objetiva, que reside en el objeto bello y no en el espectador, que bien puede estar cualificado para reconocerla o no estarlo. Y es que, en definitiva, «la belleza, en esta filosofía, es el poder atractivo de la perfección»[22].

Estética oriental y estética medieval cristiana

La similitud con la estética escolástica ha sido señalada y desarrollada por el propio Coomaraswamy, quien advierte que «la estética escolástica proporciona al estudioso europeo una admirable introducción a la de oriente» —ya que— «la estética medieval, no sólo es aplicable universalmente, e incomparablemente clara y satisfactoria, sino que también, al mismo tiempo que trata de lo bello, es bella en sí misma»[23].

Platón, Dionisio Aeropagita[24], Ulrico Engelberto y Santo Tomás de Aquino, son analizados en sus textos y reconocidos como partícipes de lo que podemos llamar la Estética tradicional y universal. Junto a ellos es preciso recordar la importancia concedida a Eckhart, como puede verse en su estudio sobre él[25].

---

[21] Ob. cit., pág. 55.

[22] Coomaraswamy (1983), pág. 29.

[23] Coomaraswamy, *Teoría medieval de la belleza*, Palma de Mallorca, Olañeta/Tradición Unánime, 1987, págs. 9-10.

[24] «La doctrina escolástica de la belleza se basa fundamentalmente en la breve exposición de Dionisio Aeropagita en el capítulo del *De divinis nominibus* titulado «De pulchro et bono», Coomaraswamy, ob. cit., pág. 11.

[25] Coomaraswamy, «Meister Eckhart's view of Art», en *Transformation of Nature in Art*, págs. 61-95.

Comentando los tres célebres requisitos de la belleza según Santo Tomás[26], Coomaraswamy concluye: «el resultado neto de la doctrina tradicional de la belleza, tal como la expone Santo Tomás de Aquino, es la identificación de la belleza con la formalidad o el orden, y la fealdad con la informalidad o falta de orden. La fealdad, como los otros males, es privación. Lo mismo se expresa en sánscrito con los términos *pratirûpa*, "formal", y *apratirûpa*, "informal", como equivalentes de *kalyâna* y *pâpa*. La belleza, con otras palabras, es siempre "ideal", en el sentido propio de la palabra; pero "nuestro" ideal (en el sentido vulgar, aquello que nos gusta) puede no ser bello en absoluto»[27].

Con esa concepción de la Belleza ideal, Coomaraswamy traduce la célebre definición que da del arte el *Sâhitya Darpana* I, 3: *«Vakyam rasâtmakam kâvyam»*, como «El arte es expresión informada por la Belleza ideal». *Kâvyam* se refiere originalmente a la poesía, luego más ampliamente a toda la literatura, y dado que la poesía —junto con el drama— se toma en India como el modelo de las artes, cuando se elabora una teoría de la belleza, termina empleándose también en el sentido general de «arte». *Vakyam* puede traducirse como expresión. Y *rasâtmakam*, aquí traducido como «informada por la Belleza ideal» hace referencia a la noción de *rasa* (esencia, sabor, experiencia estética, etc.) de la que nos ocuparemos más adelante.

Estas semejanzas entre la teoría india del arte y la teoría medieval cristiana han sido observadas también por J. A. Antón, quien partiendo de «la secular elaboración platónica de la identidad ontológica entre Bien, Verdad y Belleza» muestra la unidad trascendental de estas tres realidades, insistiendo en que «el arte no es una actividad

---

[26] «Tres cosas son necesarias para la belleza. Primero, sin duda, *exactitud* o *perfección;* pues cuanto más menoscabadas están las cosas, más feas son. Y la debida *proporción* o *armonía*. Y también *claridad;* de ahí que las cosas que poseen un color brillante sean llamadas bellas», *Sum. Theol.* I, 39, 8c.

[27] Coomaraswamy (1987), págs. 35-6.

autónoma ni la belleza una especial y unilateral cualidad de las cosas, sino que arte y belleza se encuadran en pautas que están en función de la totalidad en la que el Ser se manifiesta. Y dentro de esta totalidad, Bien, Verdad y Belleza se coimplican de tal manera que forman una unidad de principios y de fines»[28].

Este platonismo estético —y en definitiva también metafísico— vuelve a aparecer en la afirmación de Coomaraswamy: «el producto final del arte asiático es una organización de la vida a semejanza de un canon eterno»[29].

En un ensayo, en el que termina centrándose en la teoría de *rasa* y en la teoría de *dhvani*, tal como fueron sintetizadas por Abhinavagupta, Umberto Eco salió al paso de esta identificación entre la estética india y la estética medieval, refiriéndose directamente a Coomaraswamy. Comienza reconociendo las notables similitudes: «sin embargo, resulta aceptable su tesis fundamental de que la estética medieval y la india aparecen unidas frente a la estética occidental moderna por algunos motivos fundamentales: una misma actitud frente a la obra de arte como objeto de uso religioso dotado de placer intrínseco; un mismo catálogo de criterios de belleza; el canon de las artes plásticas; la no distinción entre artes liberales y mecánicas, bellas artes y artes funcionales; y, por último, un concepto de arte como imitación no tanto de las realidades de la naturaleza, sino más bien del mismo proceso operativo de la naturaleza»[30].

Pero después de tal reconocimiento no deja de mostrar algunas diferencias que nos parecen adecuadas: «Ahora bien, parece discutible que, aparte de casos de misticismo extremo, como el de Eckhart, se pueda comparar una concepción de este tipo con las formulaciones medievales o re-

---

[28] J. A. Antón Pacheco, «Introducción al arte oriental», *Abolais*, Cuaderno de arte, filosofía, religión y tradición, Sevilla, 1990, pág. 5.

[29] Coomaraswamy (1983), pág. 40.

[30] U. Eco, «Estética india y estética occidental», en *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1972, págs. 65-79.

nacentistas del tipo dantesco: 'Quien pinta figura si no puede ser él mismo no la puede concebir', o la misma afirmación de Leonardo: 'el pintor se pinta a sí mismo', tal como pretende hacer Coomaraswamy. Es indudable que en las breves referencias a una psicología de la creación artística hecha por los creadores medievales está latente un sentido occidental de las distinciones, que está totalmente ausente en la concepción pánica [¿panteísta?] india, donde la ensimismación, la pérdida de la objetividad general del todo no son simples discursos técnico-psicológicos, afinamientos de la visión intelectual, sino un proceso soteriológico con fines terapéuticos además de teoréticos»[31].

[31] Eco, ob. cit., pág. 68.

Capítulo IV

EL TEMPLO HINDÚ O LA ARQUITECTURA SAGRADA

Si en el capítulo anterior A. K. Coomaraswamy destacó como el artífice de la fundamentación metafísico-tradicional del arte oriental, ahora debemos centrarnos en otro de los nombres que han hecho historia en los análisis del arte sagrado de la India. Se trata de Stella Kramrisch. Nacida en Moravia a finales del siglo XIX, estudia sánscrito en Viena con Gomperz y posteriormente en Calcuta con D. R. Bhandarkar, y se doctora en 1919 con una tesis sobre el arte del buddhismo primitivo. Poco después R. Tagore asiste a una de sus conferencias en Londres y la invita a la escuela de arte, recién fundada, Kala Bhavan, en relación con Shantiniketan. Kramrisch no lo duda y acepta. Allí enseñará arte hasta que en 1923 entra en la Universidad de Calcuta. En 1924 publica su primera obra importante: *Grundzüge der indischen Kunst.*

Desde su infancia, pasada en la soledad de la Naturaleza, y la juventud, con frecuentes lecturas de los grandes místicos de Occidente, Stella mostró una notable inclinación por la vida espiritual. Ya en India manifestará su admiración por Ramana Maharshi y en su biografía destaca su formación con un monje del shivaísmo tántrico, quien

la sometió a las duras pruebas habituales en tal línea de desarrollo.

Su próxima obra de envergadura es, quizás, *Indian Sculpture,* que ve la luz en 1933. Sus publicaciones en artículos se suceden en abundancia, pero habrá que esperar a 1946 para que aparezca la obra que la consagrará definitivamente a escala internacional. Se trata del libro que más nos interesa aquí: *The Hindu Temple*[1], el estudio por excelencia sobre el templo hindú.

Desde 1954 hasta 1972 trabaja como «Curator» (Conservadora y Comisaria) del Museo de Philadelphia. Al menos dos obras más habría que señalar, *The Art of India: Traditions of Indian Sculpture, Painting, and Architecture* (1954) y *The Presence of Shiva* (1981), este último una extensa elaboración de los diversos mitos y leyendas sobre Shiva en todas sus manifestaciones, tanto en sus fuentes védicas como puránicas[2].

En la obra de Kramrisch se aprecia la influencia —y la confesada admiración— hacia Coomaraswamy[3], así como directamente hacia Guénon, a quien nos remite en repetidas ocasiones[4].

---

[1] Stella Kramrisch, *The Hindu Temple* (2 vols.), Delhi, Motilal Banarsidass, 1991.

[2] Cfr. el ensayo biográfico de Barbara Stoler Miller (ed.), *Exploring India's Sacred Art: Selected Writings of Stella Kramrisch,* Delhi, IGNCA/Motilal, 1994, págs. 3-33.

[3] El enfoque de Coomaraswamy ha sido retomado y recreado más recientemente tanto por Kapila Vatsyayana, *Classical Indian Dance in Literature and the Arts,* Nueva Delhi (Sangeet Natak Akademi) 1968, como por K. Krishnamurthy. No faltan ciertamente críticas a ese enfoque «espiritualista» del arte indio, como ejemplo puede citarse a Rekha Jhanji, *The Sensous in the Art: Reflections on Indian Aesthetics,* Delhi, Indian Institute of Advanced Study/Motilal, 1989; especialmente el último capítulo: «Sensous as against the spiritual in Art».

[4] «Stella utiliza la palabra 'tradicional' en sus escritos de un modo que refleja las ideas de Coomaraswamy. En su artículo "Tradiciones del artesanado indio", enfatiza que el artista o artesano en India actúa como eslabón entre el Principio divino y el devoto. Ella muestra una sensibi-

Con ese trasfondo y sin olvidar el constante empleo de las fuentes directas de la tradición hindú por parte de Kramrisch tratemos de presentar algunas de sus ideas principales sobre el templo hindú.

Justamente comienza mostrando cómo la estructura del templo hindú está enraizada en la tradición védica. Los principios metafísicos que rigen toda la arquitectura y especialmente la de los templos se encuentran en los libros sagrados de la India, y las reglas estructurales, en los tratados sobre arquitectura. Estas obras forman el *Vâstu-Shâstra*, pero, al igual que en el resto de los textos más tempranos de la tradición hindú, constituyen la compilación de tradiciones orales que se remontan a un pasado indefinido. Entre los más célebres pueden citarse el *Brhat-Samhitâ*, compilado por Varâhamihira a mediados del siglo VI d.C., el más antiguo de cuantos hay fechados; el *Vishnudharmottara*, del siglo VII d.C. y el *Tantrasamuccya*, perteneciente ya al siglo XV.

Lugares sagrados y sacralización de los lugares

¿Dónde se hallan situados los templos? ¿En qué lugar debe ser construido un templo? La elección del lugar es el primer paso que debe ser tenido en cuenta para la edificación de un templo. Los detalles aparentemente más nimios han de tenerse en cuenta, desde la calidad del terreno hasta su fertilidad. Esto requiere comprobaciones plantando semillas para ver cuánto tardan en crecer y cómo crecen. El color, el sabor de la tierra, todo se tiene en cuenta antes de decidir cuál es el lugar apropiado. La inseminación y la germinación constituye todo un rito.

Todo esto no cobra sentido si no es en el contexto de una concepción espiritual-esotérica de la realidad. Así, por

---

lidad consistente hacia lo espiritual, pero esto no implica un rechazo de la vida moderna y del arte moderno», B. Stoler Miller, ob. cit., págs. 27-8.

ejemplo, en tales ritos se pide a los «espíritus de la naturaleza» que hasta entonces han ocupado el lugar que lo abandonen. De este modo se produce una ruptura con el pasado «profano» del lugar, para que comience una nueva vida, comienzo que tendrá que ser establecido por el astrólogo-sacerdote, que sabe ver cuándo los astros son propicios.

La función de la astrología no puede menospreciarse si queremos entender la tradición hindú. De hecho puede decirse que el Vâstu-Shastra es astrología aplicada. La construcción ha de comenzar bajo estrellas favorables, y más tarde, los regentes de los planetas se hallan representados en el diagrama del templo y sus imágenes son esculpidas en los muros.

La nivelación de la tierra es otro de los ritos necesarios antes de pasar al establecimiento del diagrama central conocido como *Vâstu-purusha-mandala,* en el que habremos de detenernos. Pero antes hay que recordar la importancia de los «lugares sagrados» en todas las civilizaciones tradicionales[5]. En la tradición india hay dos términos especialmente asociados con los lugares sagrados. Por una parte hallamos la noción de *tirtha,* que generalmente se refiere a un lugar de peregrinación en la orilla de un río, un mar o un lago; esto último debido a la importancia del agua, símbolo de purificación y fertilidad. Por otra parte está la noción de *ksetra,* que hace referencia a un terreno sagrado, a un campo de poder activo, un lugar en el que puede alcanzarse la Liberación[6].

---

[5] De nuevo aquí puede consultarse la obra ya citada de Eliade, sobre todo el primer capítulo: «El espacio sagrado y la sacralización del mundo», M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano,* Madrid, Labor, 1985.

[6] «No todos los lugares sagrados son *ksetra.* Como lugares de peregrinación hay *tirthas.* Sólo un racimo de *tirthas*, de especial significación espiritual reciben el término categórico de *ksetra.* Kâshî, Kâmarûpa, Bhâskara, Purusottama, Nârâyana, Gayâ y Prayâga son *siddhaksetras*, lugares del logro supremo; Kuruksetra, Kedâra, Varâhamûla, Gajaksetra y Pundarikaksetra son *punyaksetras*, lugares meritorios», B. Saraswati, «Ksetra», en K. Vatsyayan/ Bettina Bäumer (ed.), *Kalâtattvakosha*, vol. II, Delhi, IGNCA/Motilal, 1992.

Una vez elegido el lugar se dibuja sobre el terreno el diagrama ritual sobre el que descansará el templo.

Kramrisch aprovecha ya la presentación de los primeros pasos para ofrecer una lectura simbólica de los distintos elementos que van surgiendo, así nos recuerda que «el lugar de peregrinaje es el final del viaje al Centro. Por eso, en realidad no es necesario emprender ningún viaje» (pág. 3). Por otra parte, «hay un *tirhta* donde uno debería bañarse siempre, es el *tirtha* de la mente *(mânasa-tirtha)*».

En definitiva, los rituales iniciales, previos a la construcción del templo como tal, cumplen la función de sacralizar el lugar que está destinado a ser la casa, el cuerpo, la sustancia, la manifestación de lo Divino, la Esencia, el Principio de todas las cosas. Se trata de organizar un espacio, y como sabemos, de este modo se reitera la obra de los dioses al organizar el Caos y crear un mundo. «Instalarse en un territorio viene a ser, en última instancia, consagrarlo»[7]. «Todos los símbolos y los rituales concernientes a los templos, las ciudades y las casas, se derivan, en última instancia, de la experiencia primaria del espacio sagrado»[8].

---

[7] Eliade (1985), pág. 36.

[8] Eliade (1985), pág. 55. «La experiencia del espacio sagrado hace posible la 'fundación del mundo': allí donde lo sagrado se manifiesta en el espacio, lo real se desvela, el mundo viene a la existencia. Pero la irrupción de lo sagrado no se limita a proyectar un punto fijo en medio de la fluidez amorfa del espacio profano, un Centro en el Caos; efectúa también una ruptura de nivel, abre una comunicación entre los niveles cósmicos (la Tierra y el Cielo) y hace posible el tránsito, de orden ontológico, de un modo de ser a otro. Y es una ruptura semejante en la heterogeneidad del espacio profano lo que crea el 'Centro' por donde se puede entrar en comunicación con lo 'trascendente'; lo que, por consiguiente, funda el 'Mundo', al hacer posible el centro, la *orientatio*», págs. 59-60.

El «vâstu-puruska-mandala» *(VPM)*

Si hay una palabra clave sobre la que gira el templo hindú es ésta: *vâstu-purusha-mandala*[9]. Veamos lo que significa. Como hemos dicho ya, se trata del diagrama ritual que funda y soporta el edificio entero.

Mandala (o *yāntrā*, pues parece no indicarse distinción alguna en este caso) denota un polígono cerrado, un diagrama, cuya forma esencial es el cuadrado.

Purusha es el Hombre Cósmico, el Espíritu primordial, el origen y fuente de la Existencia, la Esencia divina.

Vâstu es la extensión de la Existencia, su estado ordenado, contemplado aquí a semejanza del Purusha.

«El *VPM* es el diagrama mágico *(yāntrā)* y la forma *(rûpa)* del Vâstupurusa. Es su cuerpo *(sharira)* y un artilugio corpóreo *(sharira yantra)* mediante el cual aquellos que poseen el conocimiento requerido alcanzan los mejores resultados en la construcción de templos»[10]. En el *VPM*, el Purusha mora como en una ciudad. La ciudad se dibuja como un *yāntrā* y representa el cuerpo del Purusha, el Principio supremo, por sí mismo sin sustancia (Esencia pura). Es el lugar en el que mora el Purusha. La tierra sobre la que se eleva el templo, libre de toda asociación tras los ritos iniciales, actúa como sustancia primordial, indiferenciada (Prakriti).

Sobre el terreno, sobre el Mandala en él dibujado, va a erigirse el cuerpo del templo, la superestructura, ya sea en forma piramidal (India del Sur) o en forma curvilínea (India del Norte)[11]. Allí tendrá su morada, su habitación, la Presencia suprema, el Principio divino, simbolizado por una imagen o un símbolo apropiado. Allí podrá el devoto venir a adorar al dios, que para él representa lo Absoluto.

---

[9] En adelante utilizaremos como su abreviatura las iniciales *VPM*.

[10] Kramrisch, ob. cit., pág. 67.

[11] Cfr. Kramrisch, cap. VI, págs. 179-223, para las diversas modalidades de la superestructura de los templos.

Hay un mito narrado en el *Brhat-Samhita* que se refiere al descenso del *vâstu-purusha*. Érase una vez algo existente, no definido, sin forma propia, que bloqueaba el cielo y la tierra. Al ver eso los *devas* (¿dioses, ángeles?) lo capturaron de improvisto y le hicieron yacer en la tierra, boca abajo. Cada uno de los *devas* permaneció en la misma posición en que estaban cuando lo 'cazaron'. Brahmâ lo llamó *vâstu-purusha*. Los dioses asaltan la Cosa y se pusieron a vivir sobre ella para siempre. Cosmogónicamente se trata de una historia sobre la primera aparición de la Existencia, la caída del Ser en la Existencia, asociada a una larga lucha entre Devas y Asuras, Dioses y Demonios, Ángeles y Titanes.

El Purusha del *VPM* es, pues, un Asura. Pero el origen y la evolución de este término es compleja. En el Rig Veda, Asura es el Ser supremo, pero posteriormente, en un descenso progresivo, se convierte en el nombre de aquellos caídos desde el Principio y que son «demonios», «titanes». Así pues, la Existencia es un Asura caído por su orgullo.

En el Matsya Purana se amplía esta misma historia; y en el Isânashivagurudevapaddhati se cuenta de otro modo, como secuela de un sacrificio de magia negra *(abhicârika)*, esto es, de ritos realizados con el propósito de dañar a otros.

¿Qué significado tiene todo esto? El siguiente texto de Kramrisch nos ofrece una clave importante: «El Asura, caído, con el rostro hacia abajo, protege el edificio y recibe su nombre: Vâstupurusa, el Purusa del lugar. Así debería meditarse sobre él en los ritos de instalación de una casa (de Dios o del hombre). Al devoto que adora al Vastupurusa le ocurre un milagro. Lo contempla en su verdadero estado, mirando hacia arriba, de donde ha caído. De este modo, el Vastupurusa yace en la misma posición que Agni Prajâpati reconstituido en tanto que Altar védico. Lleva a los dioses en su rostro y su pecho, están estacionados en su cuerpo yacente (...). Unido con los dioses, es la base firme de un ascenso a la región superior, por mediación del templo, construido en su cuerpo recostado. Al mirar (darsana) al

templo, que él lleva, su constructor y cualquiera que conozca su significado, es conducido al punto más elevado»[12].

El cuadrado y las direcciones del espacio

El *VPM* es generalmente cuadrado. Y es que el cuadrado es la forma fundamental de la arquitectura india. Se halla asociado al círculo, desde el altar de Agni de los tiempos védicos, pero el símbolo de la perfección no es el círculo, sino el cuadrado:

> El cuadrado es la forma esencial y perfecta de la arquitectura india. Presupone el círculo y resulta de él. La energía que se expande forma el círculo desde el centro; se establece en la forma del cuadrado. El círculo y la curva pertenecen a la vida en su crecimiento y su movimiento. El cuadrado es la marca del orden, de la finalidad de la vida expansiva, su forma; y de la perfección más allá de la vida y la muerte[13].

El círculo es postergado, pertenece al mundo de la apariencia y su movimiento; la tierra es contemplada bajo la perfección del mundo celeste y conociendo su perfección se dibuja como un cuadrado[14]. Definitivamente, «por ser la forma perfecta, el cuadrado es sagrado en la jerarquía del simbolismo arquitectónico indio; el cuadrado es de mayor significación que el círculo»[15].

El cuadrado, la forma original de todos los ornamentos, fue dado por Vishvakarman, el arquitecto arquetípico, Prajâpati en tanto que principio constructivo universal. Representa el Dharma, arquetipo del Orden, reflejado en el cosmos como círculo, el círculo del tiempo. También el

---

[12] Kramrisch, ob. cit., pág. 78. Para todo el mito véase págs. 73-78.

[13] Kramrisch, pág. 22.

[14] Cfr. K. Vatsyayan, *The Square and the Circle of the Indian Arts,* Nueva Delhi, Roli Books International, 1983.

[15] Kramrisch, pág. 28.

monte Meru se eleva desde una base cuadrada. Y cada una de las cuatro castas es asignada a uno de los lados del monte Meru (la Montaña cósmica, símbolo del eje del mundo). Por ello las castas viven en las ciudades o pueblos en el norte, este, sur y oeste según el orden tradicional de las castas[16].

«El cuadrado, forma de la finalidad, es al mismo tiempo la (forma) de los pares de opuestos; la manifestación tiene lugar sólo a través de los pares de contrarios y en su equilibrio yace la perfección del cuadrado. Su proporción encarna, y así resuelve, la finalidad de la limitación en un símbolo de perfección. Proporción y equilibrio son la forma de la naturaleza sutil del cuadrado»[17].

---

[16] Ante la posible perplejidad que pudiera causar esta concepción del simbolismo del círculo y del cuadrado, parece oportuno tener presentes las matizaciones de F. Schuon: «La relación entre estos dos símbolos fundamentales, el círculo y el cuadrado, o la esfera y el cubo, varía de significación según los niveles de referencia. Si el círculo simboliza la unidad indivisa del Principio, el cuadrado expresa su determinación primera e inmutable, la Ley o Norma universal; en este caso el primer símbolo indica una realidad superior a la que sugiere el segundo. Lo mismo sucede si se relaciona el círculo con el cielo, cuyo movimiento circular reproduce, y el cuadrado con la Tierra, de la que sintetiza su estado sólido y relativamente inerte; desde ese momento el círculo es al cuadrado lo que el activo al pasivo, o lo que la vida al cuerpo, pues el cielo es quien engendra activamente, mientras la Tierra concibe y da a luz pasivamente. Sin embargo, también se puede concebir una jerarquía inversa; si se considera el cuadrado en su significación metafísica, como símbolo de la inmutabilidad inicial que contiene y resuelve en ella todas las antinomias cósmicas y se relaciona, por el contrario, el círculo con su modelo cósmico, el movimiento indefinido; el cuadrado expresará una realidad superior a la del círculo, así como la naturaleza permanente e inmutable del Principio trasciende la actividad celeste o la causalidad cósmica relativamente «exterior» al principio mismo. Esta última relación simbólica entre el círculo y el cuadrado domina en la arquitectura sagrada de la India, en cuanto la cualidad propia de la arquitectura es la estabilidad —en virtud de la cual refleja más directamente la Perfección divina—, y porque este punto de vista es inherente al espíritu hindú», F. Schuon (1982), págs. 10-11.

[17] Kramrisch, pág. 43.

El cuadrado es el equivalente geométrico del número 4, símbolo de los cuatro puntos cardinales; la tradición concede una atención especial también al número 8, representado por los 4 puntos cardinales más las cuatro esquinas del cuadrado en las direcciones intermedias. En cada uno de esos 8 puntos del mandala reside un *vâstu-purusha*, cada uno con su nombre y su posición determinada, asociado a un planeta y a una de las estrellas principales de las ocho Naksatras o casas de la luna.

En la India, la Eclíptica se dibuja con un cuadrado y en la astrología hindú se asignan los 12 signos del Zodíaco a los 12 cuadrados del borde. Son 12 también en la mitología los Adityas, las diferentes manifestaciones del Dios-Sol y las doce etapas de su viaje.

Hay dos variedades del *VPM*, una consta de 64 cuadrados, otra de 81. Señalados ya en el *Brhat-Samhita* la tradición los ha perpetuado. El de 64 (el cuadrado de 8), llamado Mandûka o Bhekapada, se emplea en la construcción de santuarios y para el culto a cargo de los brahmanes, la casta sacerdotal, de ahí que sea especialmente sagrado y constituya el prototipo de todos los demás[18]. Representa el orden del mundo celestial. El de 81 (el cuadrado de 9) se emplea en la construcción de otros edificios y para la ado-

[18] F. Schuon, en un artículo ampliamente deudor del libro de S. Kramrisch nos recuerda: «Esto nos conduce a una aplicación particular del *mandala* de 64 cuadrados. Se habrá notado que este *mandala* corresponde al tablero de ajedrez; el juego de ajedrez, proveniente de la India, es una aplicación, destinada a la casta noble y guerrera, del simbolismo inherente al *vâstu-purusha-mandala* (...). El tablero representa el mundo como 'campo de acción' de las potencias cósmicas: los dos ejércitos —las 32 piezas— simbolizan, respectivamente, los *devas* o dioses, o más exactamente ángeles, y los *asuras*, titanes o demonios. El desarrollo del combate representado por el juego tiene la misma significación que el mito del *Brhat-Samhita*, que describe la victoria de los devas sobre *vâstu*, el aspecto asúrico e informe de la existencia. El sentido caballeresco del juego deriva del mito, ya que la guerra legítima tiene como modelo el combate universal de las fuerzas celestes contra las de las tinieblas», F. Schuon (1982), págs. 26-7.

ración a cargo de los reyes, y en general de los *ksatriyas*. Se denomina Paramashâyika y es más adecuado para la representación del descenso del *vâstu-purusha* a la Tierra. El primero simboliza el *Sacerdotium*, el segundo el *Regnum*, como las castas correspondientes.

«Siendo el número la sustancia primaria del universo, 64 y 81, los cuadrados del Manduka y el Paramashâyika, constituyen las bases sobre las que descansa el templo, en el que el universo tiene su imagen y el hombre su lugar de transformación»[19].

Decíamos al comienzo que el templo es símbolo de Reintegración. Y es que toda construcción simboliza la conquista de la desintegración. Esto nos remite al sacrificio originario de Prajâpati, según el mito cosmogónico hindú. Prajâpati, el Padre de todas las criaturas, sintiéndose en soledad, «antes de todo comienzo» deseó un otro, deseó no estar solo. Y por la fuerza del Deseo/Amor *(kâma)* y del ardor de su energía divina concentrada *(tapas)* puso en marcha su propósito. Esto se lleva a cabo mediante un auto-sacrificio, una auto-inmolación. El desmembramiento de Prajâpati produce el nacimiento de todas las criaturas. Su vaciamiento en la Creación fue tan total que no quedó nada de Él. El mundo es Dios inmolado. Por eso Prajâpati dice a Agni: «Re-constrúyeme». Desde entonces, el sacrificio a través del fuego (Agni) simbolizará la «reintegración» de las partes desmembradas de Prajâpati, la Realidad original, el Ser primordial. Se trata de retornar al Origen, recobrar la Unidad perdida. En el sendero de retorno, toda acción ha de convertirse en acción sacrificial, sacramental, sacralizadora. Todo sacrificio y todo edificio sagrado simboliza la re-construcción de Prajâpati[20].

---

[19] Kramrisch, pág. 50.

[20] Cfr. R. Panikkar, «The Myth of Prajâpati. The Originating Fault or Creative Inmolation», en *Myth, Faith and Hermeneutics*, Bangalore, Asian Trading Corporation, 1983, págs. 65-95. Merece la pena citar la conclusión de la «hermenéutica» llevada a cabo por el autor sobre este «mito»:

«Los dioses están establecidos sobre el *vâstu-purusha*. La lucha entre los asuras y los devas ha terminado, pues ha sido ganada conjuntamente. Toda actividad constructora significa una conquista renovada de la desintegración, y al mismo tiempo una restitución de la integridad, para que los dioses sean una vez más los miembros de un único 'ser', de la Existencia, en paz consigo mismo»[21].

Los nombres del templo y el Garbhagrha

Hay multitud de términos que se refieren al templo. Así, por ejemplo: Devagrham, Devâgara (casa de Dios), Mandiram, Bhavanam y otros muchos; pero hay dos que son probablemente los más frecuentes.

Uno es *Vimâna;* en este término encontramos la raíz *mâ*, que significa «medir». Pues bien, El Brahman supremo, el Purusha primordial, en tanto que arquitecto del universo, esto es en su forma de Vishvakarman, posee la vara de medir. La manifestación comprende todo lo que se ve, tiene forma y es medible. Efectivamente, «todo lo que puede medirse está en la forma de *Umâ* —uno de los nombres de la diosa, generalmente consorte de Shiva, cuyo

---

«Sólo un mito que no separe a Dios del Mundo puede justificar el dolor. Un Dios independiente, que no tiene nada que ver con el Hombre, no existe. Ni el Hombre ni el cosmos son entidades auto-subsistentes; ambos están fundados en Dios. El mito del sufrimiento se dirige al nivel en el que Dios y el Hombre comulgan: el misterio cosmoteándrico de la realidad. El mito de Prajâpati no nos habla de pecado ni de dolor. Expone el doble mecanismo del sacrificio: la inmolación creativa y la reconstrucción redentora. El dolor es la resistencia que opone la criatura para dejarse con-vertir, es el cambio de dirección que prepara el camino para lo que todavía no es. Al fin y al cabo, lo que ha de ser redimido es la creaturidad misma, y no simplemente un mal moral; lo que ha de quemarse en el sacrificio es la contingencia misma, pues todo lo que puede dejar de ser, de un modo u otro, es combustible para los fuegos sacrificiales. La redención es óntica. El sufrimiento es el humo producido por lo que todavía está verde para el sacrificio» (pág. 86).

[21] Kramrisch, pág. 97.

nombre encierra también la raíz *mâ*, como sucede con *mâya*, el poder de limitación, medida, creación, que posee el Absoluto— y el que mide es el gran Señor», como afirma el *Lingapurana*.

Vi-mâna, «medido en sus partes», es pues uno de los nombres más habituales para templo. El templo como Vimâna, proporcionadamente medido, es la casa y cuerpo de Dios. «Vimâna es el nombre del templo construido según la tradición *(shâstra)* mediante la aplicación de varias medidas proporcionadas o varios estándares de medida proporcionada»[22].

En realidad, en sentido estricto, por templo se entiende el santuario principal, en el que se contiene el *garbhagrha*, la matriz y casa del Embrión, el santuario más recóndito, generalmente cuadrado. Él es el corazón del templo (al igual que el corazón del hombre es su propio templo), el resto de los edificios —y a veces se construye toda una pequeña ciudad o barrio en torno al templo— son accesorios y están subordinados al *garbhagrha*.

El otro término más empleado es *prâsâda*, que denota un asiento de aquello que se ha establecido y adquirido forma concreta; es la forma de una residencia, una morada, el asiento de Dios: «El templo, Prâsâda, consta de la presencia de Shiva y Shakti, y de los Principios y Formas de Existencia *(tattva)* de la sustancia elemental Tierra, y termina con Shakti. La forma concreta *(mûrti)* de Shiva se denomina la Casa de Dios *(devâlaya)*. Así debería contemplarse y adorarse»[23].

---

[22] Kramrisch, pág. 133.

[23] Kramrisch, pág., 136. Desde el punto de vista shivaista, cuya terminología acabamos de ver utilizada, se explica el templo así: «La fórmula rítmica, el Prâsâda *(mantra)* es Nâda. Nâda, la vibración primordial, es la causa inmanente, la sustancia primigenia del mundo. El Principio supremo, el Shivatattva, es Brahman, que está más allá de la distinción sujeto-objeto, conocedor-conocido, más allá del tiempo, Conciencia sólida, indiferenciada *(cidghana)*. Shakti no está separada de Shiva, es la energía o el proceso de la Conciencia con su querer, saber y crear *(icchâ, jñâna, kriya shakti)* y conduce de lo inmanifestado, a través del umbral

El Prâsâda es la concha del Garbhagrha (el *sancta sanctorum),* una pequeña habitación oscura, cuadrada, donde sólo entra el devoto, individualmente, o el sacerdote del templo y el «pujari», el que va a adorar a Dios, a ofrecer su *puja.* «La parte más importante de un templo, su verdadero corazón, es el Garbhagrha o *sancta sanctorum.* Habitualmente es cuadrado con un techo bajo, sin puertas ni ventanas, excepto la del frente. La imagen de la divinidad está colocada en el centro geométrico. Todo el lugar está completamente oscuro, a excepción de la luz que entra por la única puerta»[24].

Simbólicamente el Garbhagrha representa la llegada al Centro y anuncia el nuevo nacimiento en la oscuridad. La oscuridad del Garbhagrha es condición necesaria para la transformación que debe sufrir el devoto. Allí se efectúa el cambio y se alcanza una nueva vida. En el interior puede hallarse la imagen de la divinidad a la que está dedicado el templo o uno de sus símbolos, generalmente, en los templos dedicados a Shiva, el *lingam,* símbolo de fecundidad, de poder creativo, así como del *axis mundi.*

> El templo es el lugar y el símbolo, a través de la arquitectura, de la manifestación y la reintegración; con este objetivo se construye. El eje vertical del Prâsâda lleva desde el Punto superior, la cima de su parte más elevada, sobre su cuerpo, hasta el centro del Garbhagrha. No es visible. El Pilar del Universo, el Axis Mundi, inhiere en la Montaña del Mundo[25]

Las imágenes y símbolos del templo

El *templum* designa en su origen, en Occidente, un espacio abierto por todas partes, para que se pueda «con-tem-

---

de su propia actividad, donde Shakti es Bindu, el punto de lo inmanifestado; desde aquí comienza la manifestación» (págs. 136-7).

[24] Swami Harshananda, *All about Hindu Temples,* Mylapore, Madrás, Sri Ramakrishna Math, s.d., pág. 20.

[25] Kramrisch, pág. 175.

plar» todo el horizonte. Posteriormente el templo se convirtió en el espacio entre los muros. El templo hindú está construido no tanto para mirar hacia el horizonte, ni para congregarse multitudinariamente en su interior, como para ser contemplado él mismo, sobre todo las imágenes que pueblan abundantemente sus muros. Muros abigarrados, con una incalculable multiplicidad de figuras esculpidas —pues el templo hindú es en realidad un monumento escultórico— que van atrayendo y concentrando la mirada del devoto, del peregrino.

Generalmente el Garbhagrha está rodeado por un pasillo circunvalatorio *(pradaksinapatha)*, por el que gira el devoto, en el sentido de las agujas del reloj, en actitud contemplativa. Al hacer *pradaksina*, el devoto se convierte en el perímetro del templo; inmerso en la riqueza de imágenes al ir entrando en el templo, va siendo preparado para llegar a la entrada del Garbhagrha, donde toda imagen cesa, excepto la de la divinidad del templo. En el umbral del Garbhagrha, la imagen del dios aparece elevada respecto del Bhakta que se acerca; y cuando él o el sacerdote entra en el santuario, también él es elevado al estatus de la divinidad.

> En este sentido, la puerta es Dios, a través del cual el hombre entra a la presencia del Principio supremo que se halla establecido en el Garbhagrha y posee su asiento en la imagen consagrada. Para poder entrar en la Presencia suprema, el hombre tiene que sufrir una transmutación, pues sólo quien ha adquirido un cuerpo celestial puede pasar a estar en compañía de los dioses y confrontar la Presencia suprema, que está más allá de toda forma y mora en la imagen de la divinidad del templo. La transformación o regeneración que el hombre tiene que pasar viene promovida por las divinidades talladas o esculpidas en las puertas[26].

Enfrente de la entrada, fuera del Prâsâda, en el espacio abierto o en el Mandapa, se halla la imagen del *vâhana*, el

[26] Kramrisch, vol. II, pág. 314.

vehículo de la divinidad consagrada en el templo. Vehículo que nos conduce a la presencia de la divinidad correspondiente.

Entre los vehículos simbólicos de los dioses podemos destacar los siguientes; el cisne salvaje lo es de Brahmâ, el elefante Airâvata —antepasado celeste de todos los elefantes terrestres— sirve de vehículo a Indra, Shiva monta el toro Nandi, Skanda-Kartikeya, hijo de Shiva y dios de la guerra va montado sobre el pavo real, la diosa (Devi) se asocia con el león, Vishnu se encuentra a veces echado sobre la serpiente Ananta, y en otras ocasiones vuela sobre Garuda, el pájaro fabuloso, con patas de águila, brazos de hombre, alas y nariz curvada y aniquilador de las serpientes[27].

Entre los ritos principales que se realizan para el establecimiento de la imagen central, tras la terminación de la construcción del templo, queremos destacar el rito o serie de ritos denominado *pratishthâ*. Se trata de la consagración de la imagen, con el objetivo de «hacer descender a la divinidad» hasta la imagen, de tal modo que tradicionalmente se considera que el dios mora realmente en su imagen. De ahí la importancia del *dharsan*, el ver y ser visto por la imagen. Es el poder del dios el que se halla «realmente» en la imagen. Ésta es convertida, de este modo, en un *medium* a través del cual el devoto puede percibir la presencia divina. Gracias a esa consagración la imagen se convierte en icono cargado de la fuerza de la presencia divina.

La efectividad de estos rituales es obviamente discutida, no sólo por los que niegan cualquier posibilidad de que alguna realidad espiritual, si la hay, se manifieste en un trozo de madera o un bloque de granito, sino también entre los que tienen fe en que la imagen posee cierta fuerza espiri-

---

[27] Sobre los *vâhanas* o vehículos de los dioses puede verse: J. Gonda, *Change and Continuity in Indian Religion*, Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal, 1985; especialmente cap. III; H. Zimmer, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, Delhi, Motilal Basnarsidass, 1990.

tual. Entre éstos se discute si la presencia divina se manifiesta como consecuencia del ritual realizado correctamente o si se trata de un acto de gracia, una concesión condescendiente, por parte de la divinidad, que se muestra a aquellos que tienen ojos para ver.

Para Daniel Smith, «evidentemente, la función del *pratisthâ* es *cargar* un objeto físico con presencia espiritual, o *cambiar* su naturaleza de tal modo que pase a ser 'visto', tras su santificación, como esencialmente diferente de lo que se considera que era antes de su consagración»[28].

Aparte de las imágenes principales cabe destacar tanto las de los Astadikpalas, los Guardianes de los ocho puntos del espacio, cada uno en el lugar que le corresponde, como las representaciones de la Shakti, de la figura femenina de lo divino. Antes decíamos que el león, o la leona más bien, es uno de los símbolos de la shakti y vehículo de Durga. Pues bien, a veces puede verse en los templos la imagen de la *sârdûla*, animal de ingenuidad pérfida, encarnación «por el arte», del león, el poder señorial de las bestias salvajes, que es Prakriti, Shakti, Maya.

Otra representación de la Shakti es la de *surasundarî*, que significa Belleza celestial. Mientras que la Sârdûla es el «ángel» del hombre activo, las varias imágenes de Shakti asisten su naturaleza contemplativa y pasiva.

Otros nombres y formas de Shakti son: las *apsarâs*, danzarinas celestiales en el cielo de Indra, hechas de aire, con cuerpos sutiles y no densos como los humanos. Se mueven en la atmósfera, y suelen ir asociadas a los *gandharvas*, músicos celestiales. Las *nâtakas* son figuras femeninas que danzan en los muros del templo. Las *yakshinis* se mueven en los árboles; son espíritus femeninos, jóvenes y bellos que conceden al buscador todos los bienes mundanos que solicite. Junto a las figuras masculinas correspondientes, los *yakshas*, se encuentran entre las primeras representaciones artísticas que se conservan del arte indio y buddhista.

---

[28] H. Daniel Smith, «Pratishtâ», en K. Vatsyayan (ed.), *Agama and Shilpa*, Delhi, Anantacharya Indological, 1988, págs. 50-68.

Hay que mencionar también las imágenes de parejas en actitudes eróticas *(maithuna),* generalmente asociadas con las doctrinas tántricas, y que pueden verse en abundancia en los templos de Khajuraho, así como en otras partes. Su interpretación simbólica lleva a ver en tales actitudes uno de los símbolos más sugerentes de *moksha*, la Liberación última, la unión *(yoga)* o reintegración a la Unidad primordial, la re-unión de los dos principios Shiva y Shakti, la Esencia y la Naturaleza, Purusha y Prakriti, o en el buddhismo de Buddha y Prajñâ[29].

Kirttimukha o el Rostro de Gloria

Uno de los símbolos más desconcertantes puede hallarse en el umbral de los templos. El visitante desprevenido se enfrenta a un rostro horrible, en el que parecen mezclarse rasgos animales y humanos, como si resultase una máscara llena de poder, aunque diríase modelada sobre la calavera de la muerte. ¿De quién es ese rostro? ¿Qué simboliza? En la parte oeste de la India se le conoce como Grâsamukha *(gras,* significa devorar y eclipsar). Al este de la India se le llama Râhurmukha. Veremos en seguida el mito de Râhu, que causa los eclipses del sol y de la luna[30].

Un tercer nombre con el que se conoce es el de Kâla, el Tiempo. Vemos pues la identidad de los tres, ya que Grâsa y Râhu son sinónimos, ambos indican: el Devorador. Pero el Devorador es el Tiempo, Kâla. Éstos son los tres nombres más frecuentes del Rostro de Gloria.

Râhu tiene su propio mito, con versiones distintas. En una de ellas, los dioses y los demonios luchan por conseguir el néctar de la inmortalidad *(amrta)* antes de ser in-

---

[29] Cfr. Ph. Rawson, *El arte del Tantra,* Barcelona, Destino, 1992.

[30] Râhu es la Cabeza del Dragón, el nodo ascendente de la luna, el punto donde ésta intersecta con la eclíptica en su paso hacia el norte. Se considera también uno de los nueve planetas, pero no es visible, pues se trata de un planeta perteneciente a un ciclo pasado.

mortales. Tiene que ser conseguido batiendo el océano. Los dioses negocian con los asuras para conseguirlo y repartírselo. Los asuras pelean entre ellos al llevarlo, para ver quién se queda más, y confían el néctar al gran dios Vishnu, quien pasa de ellos y se lo da a beber a los dioses. Pero Râhu, el Asura, ve esta trampa, asume la forma de un dios y obtiene la bebida. En el momento en que comienza a beberla, el Sol y la Luna se dan cuenta. Se lo dicen a Vishnu e inmediatamente éste le corta la cabeza. Pero como ésta ya había probado el néctar se convierte en inmortal. Entonces Râhu, la Cabeza inmortal, el Rostro de Gloria, trata de tragarse al Sol y la Luna cuando los ve cerca. Cuando están ocultos total o parcialmente en la boca de Râhu están eclipsados (cfr. Brhatsamhita, V, 1-3)[31].

En otras versiones del mito, Râhu aparece como mensajero de Jalandhara, poderoso rey titán [asura] que desafía a Shiva, Dios supremo. El mensaje del demonio Râhu es que Shiva debe dar a Pârvatî —a punto de casarse con Shiva— a Jalandhara, nuevo Señor de la Ley (¡la Shakti del universo para el tirano demoníaco!). Nada más recibe el mensaje, Shiva acepta el reto y desde el *ajña-cakra* exterioriza una inmensa energía que tras una terrible explosión toma la forma de un demonio horrendo, con cabeza de león, fuerza irresistible y hambre insaciable, con los ojos ardiendo con fuego. Râhu estaba aterrado. Su experiencia político-diplomática le llevó a dar el único paso que le quedaba: solicitar refugio en el todo-poderoso y benevolente Shiva. Shiva padre-benévolo no podía decir que no; pero el monstruo quedó con un hambre devoradora. Shiva le sugirió alimentarse de sus propios pies y manos. Con su voracidad, comió y comió, hasta que sólo quedó su rostro.

Ese monstruo encarna la cólera del Supremo, su poder destructivo, que bajo la forma de Shiva-Rudra aniquila periódicamente el universo. Shiva contento con su creación, gratificado por el espectáculo de auto-consumición de su

[31] Cfr. Kramrisch, págs. 323-331.

propia sustancia, sonrió a la criatura de su ira y declaró: «en adelante serás conocido como *kirttimukha,* el Rostro de la Gloria, y ordeno que mores siempre en mi puerta. Quien se niegue a adorarte nunca obtendrá mi gracia» (cfr. Skanda Purana).

Emblema de Shiva, se hallaba en todos los dinteles de los templos a Shiva. Más tarde pasó a usarse en muchos lugares, como artilugio auspicioso para alejar y conjurar todo mal. En ocasiones aparece también en el cabello enmarañado de Shiva. Aparece pues como el guardián/morador del umbral. El devoto se aproxima a él con fe y confianza, pues sabe que es una porción activa de la sustancia de la divinidad, y un signo y agente de su ira protectora y destructora[32].

El Kirttimukha es una máscara hecha del rostro del león (Simhamukha), de la cabeza de la muerte (Kâla) y de la cabeza del dragón (Râhu, Tamas)

En su significación más oculta es, sin embargo, la máscara de Paramâtman, el Espíritu supremo, bajo el disfraz del león.

El templo como símbolo

Aunque hemos ido viendo ya distintos aspectos del simbolismo del templo, conviene recapitular e insistir en ello. Resaltando algunas ideas que hemos visto ya en M. Eliade, F. Schuon nos recuerda que «el santuario se sitúa siempre —en sentido espiritual— en el centro del mundo y ese hecho lo torna un auténtico *sacratum:* allí el hombre se sustrae del tiempo y del espacio indeterminado, ya que Dios se presenta ante él «aquí y ahora». Esta circunstancia se manifiesta en la forma del templo: al indicar las direcciones cardinales, esta forma ordena el espacio con referencia a su centro. Esta forma es una síntesis del mundo: lo que

[32] Cfr. H. Zimmer (1990), págs. 175-185.

en el universo se encuentra en incesante movimiento, la arquitectura sagrada lo fija en forma permanente. En el cosmos, el tiempo domina el espacio; en la construcción de un templo, por el contrario, el tiempo es transmutado en espacio»[33].

En clave simbólica, el culto que tiene lugar en el templo nos remite al cultivo del propio auto-reconocimiento y re-integración. En un artículo de Coomaraswamy, aparecido después del libro de Kramrisch, vemos esto con claridad:

> Dado que el cuerpo, el templo y el universo son análogos, cualquier adoración que se realiza externa y visiblemente puede también ser celebrada interna e invisiblemente; de hecho, el ritual externo no es más que un instrumento o soporte de la contemplación, y es que los medios externos tienen como fin y objetivo el conocimiento de Aquél que es el Primero, el Señor y el Inteligible (...) El verdadero objetivo del culto es la reintegración y resurrección, alcanzable no por una actuación meramente mecánica del servicio, sino por una plena realización de su significado, o incluso sólo mediante esta comprehensión. El Agnihotra, por ejemplo, puede ser —y es para el 'compre-hensor' un autosacrificio interior, en el que el corazón es el altar, el hombre externo el ofrecimiento, y la llama la aspiración del yo»[34].

El Garbhagrha, el espacio más íntimo del templo, simboliza el espacio del corazón *(hrdaya-âkâsha)*, allí donde mora, por excelencia, la Presencia divina en el ser humano.

Especialmente sugerente resulta el templo de Kailâsanâtha en Ellora. En él puede verse la síntesis de cueva *(sanctum)* y templo (montaña) simultáneamente. Y es que

---

[33] F. Schuon (1982), pág. 9.

[34] A. K. Coomaraswamy, «An Indian Temple: The Kandarya Mahadeo», en R. Lipsey (ed.), 1986, págs. 4-5.

el espacio interno ha sido creado eliminando el peso innecesario de la materia. Tanto el espacio interno como el externo han sido «liberados», pues incluso el externo no es simple espacio natural, sino que ha sido ganado mediante eliminación de la piedra.

> Esto corresponde a la liberación de nuestra verdadera naturaleza *(svarûpa, âtman)* de las sobre-imposiciones *(upâdhi)*, limitaciones *(mala)* y pensamientos que distraen *(vikalpa)*. La cueva está allí todavía, bajo la forma del espacio interior del *garbhagrha* del templo. Es tanto natural, porque no ha sido construida, como artística, pues ha sido conseguida mediante el esfuerzo humano de excavación. Esto es también simbólico del proceso espiritual, que no consiste en crear algo nuevo (una estructura externa), sino en abrir o descubrir el espacio interior que está ya ahí[35].

El templo como símbolo del Axis Mundi ha sido señalado también por M. W. Meister, quien muestra cómo el templo hindú construye sobre todo el Akasha, el espacio, convirtiéndose en cueva y montaña, *sanctum* y templo simultáneamente. El templo, con su verticalidad, simboliza tanto el momento ascendente del adorador, como el descenso de lo divino para morar en la Tierra: «En este contexto arquitectónico, el *yogi* y el dios participan igualmente; el lugar de la manifestación divina y el sendero del aspirante se dan consustancialmente a lo largo del eje longitudinal del templo; tanto el *sanctum* como el espacio del sacrificador se han convertido en altares que manifiestan la realidad suprema en forma humana»[36].

---

[35] B. Bäumer, «From Guhâ to Akâsha: The Mystical Cave in the Vedic and Shaiva Traditions», en Vatsyayan (ed.) 1991, pág. 117.

[36] M. W. Meister, «The Hindu Temple: Axis of Acces», en Vatsyayan (1991), págs. 269-280.

Capítulo V

LA ESCULTURA, EL ARTE POR EXCELENCIA DE LA INDIA

La «vâstu-sûtra-upanishad» *(VSU)*

Entre 1973 y 1976 se descubren, en varios pueblecitos de Orissa, cinco copias escritas en hojas de palma. Cuatro de las copias están escritas en oriya y una en devanâgari. Los especialistas pronto le dedican una atención especial. Se va a tratar nada menos que del primer texto sobre Shilpa o Vâstu[1] considerado una Upanishad. Se atribuye al Pippalâda Kalpa del Atharvaveda y revela una situación en la que la adoración de imágenes tenía que defenderse todavía contra el predominio del ritual védico, en el que no eran utilizadas.

---

[1] Sabido es que en India no hay distinción entre Bellas Artes y Artesanía. Todo trabajo manual es *shilpa* (uno de los términos generalmente empleados para «arte»). *Vâstu* habitualmente se refiere a la arquitectura, pero en este texto se aplica a la escultura. En la *vâstu-sûtra-upanishad,* tanto *shilpa* como *vâstu* significan «escultura» y constituyen el objeto de dicho texto. En la traducción de A. Boner, se vierte en ocasiones como «arte», en el sentido de «bellas artes».

Su consideración de *upanishad* se debe a que contiene una doctrina esotérica, según la cual la producción de *Shilpa* se considera un acto sacrificial y se basa completamente en concepciones metafísicas. En las respuestas a sus discípulos, Pippalâda hace referencia a los Vedas, los Brâhmanas y las Upanishads. El lenguaje de la forma se presenta como equivalente a la palabra hablada o escrita, expresando una visión de la Verdad divina y tocando los misterios más profundos de la existencia.

Los *Shilpa Shâstras* se extienden durante unos mil años, desde los capítulos que se le dedican en el *Matsya Purâna* (siglo IV d.C.) hasta los *Agamas* de los siglos XIII y XIV. En todos esos textos se presupone el fenómeno de *Shilpa*, pero en ninguno se investiga la naturaleza de la forma en sí misma, ni su conexión con las leyes cósmicas y su dependencia de ellas, ni su acción sobre el espíritu del hombre. Ninguno de ellos sospecha siquiera que la forma pueda constituir un lenguaje independiente. Probablemente, si en ellos no se tratan los principios de la composición, ocupándose casi exclusivamente de los detalles iconográficos, se debe a que fueron escritos por eruditos, no iniciados en la experiencia práctica de la producción artística. Por el contrario, para la *VSU* la ciencia de la composición, el *pañjara-vidyâ* o *nyâsa* constituye el tema más importante. Representa el secreto profesional más profundo y por ello el grado supremo de iniciación. Era accesible sólo a los maestros que habían alcanzado su maestría mediante la práctica de toda una vida dedicada a ello con gran devoción

> El objetivo esencial de este texto es demostrar que el uso y el lenguaje de la forma, lejos de haber sido inventado para el simple deleite de los sentidos y para ensalzar las bellezas del mundo, posee un significado mucho más profundo. Se le considera un reflejo directo, autónomo, de las leyes cósmicas y expresión de concepciones religiosas y metafísicas (...) La Forma es como *Vâk*, la Palabra creadora, y su medio de expresión es equivalente a la palabra hablada o escrita. Aunque opera en un medio diferente posee el mismo poder de evocar una visión de la Realidad última,

de la Ley eterna que gobierna el universo, de penetrar en la esencia y la verdad del Ser. Adquiere una dimensión metafísica que no se percibe en los *Shilpa-Shâstras*[2].

Pippalâda insiste en el valor y la importancia del arte figurativo como vehículo para el conocimiento trascendental. Es significativo que quienes formulan preguntas a Pippalâda en *VSU* son rishis védicos. Se ha supuesto que se escribió en una época en la que el ritualismo sacrificial de los Vedas dominaba y las opiniones ortodoxas sobre el valor del culto a las imágenes estaban divididas. Aunque imbuido de la tradición védica y las doctrinas upanishádicas, Pippalâda aparece como el representante de tradiciones indígenas, al mantener que el poder de las imágenes para elevar el alma y guiarla hacia la emancipación final es tan fuerte como el de las prácticas sacrificiales.

Se trata de una época y una cultura en la que la escritura era un raro arte y la imprenta no existía. El lenguaje de la forma era fundamental para transmitir al corazón del devoto las intuiciones espirituales fundamentales. Su poder sobre el subconsciente es mayor que el del discurso racional, sobre todo cuando se basa en profundas leyes cósmicas y utiliza un simbolismo natural al que responden instintivamente los seres humanos no sofisticados.

Un ejemplo es el del significado de las direcciones espaciales y su influencia sobre la conciencia humana:

a) La dirección hacia arriba, hacia el zenith, siempre será percibida como el mundo que hay más allá de la existencia terrestre, hacia el que tienden nuestras aspiraciones. Los poderes divinos que sentimos rigen nuestras vidas siempre serán percibidos como existentes arriba de nosotros.

---

[2] A. Boner, S. R. Sharma, B. Bäumer, *Vâstusûtra Upanishad: The Essence of Form in Sacred Art*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1991; cfr. para lo expuesto la Introducción de A. Boner, págs. 1-29; cita, pág. 4.

b) La dirección hacia abajo, hacia el nadir, nos ata a la tierra, nutre nuestros apetitos físicos. Es el poder de la inercia, de lo pesado, de la tierra.
c) El Este es la región por donde sale el Sol cada día y representa la quintaesencia de todos los comienzos, de todo lo joven y fuerte, lleno de esperanza y de promesas.
d) El Oeste significa declive, declinar, el final del viaje, de la vida, de la esperanza, de la actividad. Enfrenta la noche, la oscuridad de lo Desconocido, pero de donde también puede esperarse la resurrección y el surgimiento de un nuevo día. Es la región de descanso y de paz.

Norte/Sur, en el hemisferio norte se hallan conectados con el sentimiento de frío/calor, oscuridad/luz, estabilidad/volubilidad. En India es lo contrario: el Sur es la región de la muerte, el Norte representa la región de lo Divino, de la inmortalidad.

Es imposible escapar de estas contingencias cósmicas elementales. Hemos nacido con ellas, somos partes de ellas y viven en nuestro subconsciente como necesidades compulsivas. Todas las artes están determinadas en su expresión por leyes que están más allá de la elaboración humana.

Las direcciones espaciales y las formas simbólicas de los elementos son para Pippalada la roca firme de toda figuración artística. En manos del arquitecto y el escultor:

1) Norte-Sur es la línea vertical o Agni (Fuego), con dirección ascendente.
2) Este-Oeste es Apas (Agua), posición horizontal, que indica descanso o a veces una expansión poderosa hacia ambos lados.
3) La diagonal de Suroeste a Noreste, o de Sureste a Noroeste es la línea del aire o viento *(mâruta),* que engendra movimientos dinámicos.

Todas esas líneas cruzan o convergen en un punto central, llamado Brahmabindu o *marma*, la matriz de todo el despliegue de formas.

Si las artes visuales (Shilpa o Vâstu) están atadas a las contingencias materiales del Espacio, son, sin embargo, libres e incondicionadas por el Tiempo. Es decir, no están limitadas, como las artes vocales, a una secuencia temporal o a operaciones intelectuales para transmitir su mensaje. «La representación visual ofrece una visión sintética omniabarcante que trasciende el tiempo. Por la presentación simultánea de todas sus partes, un objeto pintado o esculpido adquiere el poder de penetrar directamente los centros vitales de quien lo contempla. Es aprehendido al mismo tiempo por todas sus facultades orgánicas e intelectuales sin tener que ser mentalmente conectadas a través de una secuencia de impresiones. Especialmente la representación simbólica, que trasciende las concepciones espaciales y temporales, en la que todas las dimensiones se funden en una única entidad y puede ofrecer la totalidad en una sola fórmula, que puede ser aprehendida por la visión interna» (pág. 7).

Pippalâda expone repetidamente el extraordinario poder inherente al arte figurativo para comunicar una visión de la verdad suprema, para dar un sabor del infinito que se halla más allá del mundo material y que finalmente conduce al devoto a la liberación. Por su eficacia considera el arte figurativo como la mejor de las artes, teniendo su fuente en la mente de Prajâpati, el Creador.

Lentamente y por grados, Pippalâda revela el origen de las imágenes, el proceso por el que son producidas y la influencia que ejercen sobre el devoto. «De la contemplación de imágenes crece el deleite, del deleite la fe, de la fe la firme devoción, de tal devoción la comprensión superior *(parâvidyâ);* éste es el camino real hacia la liberación *(moksha).* [Cfr. sutra 5, pág. 41.]

Pero, ¿dónde se encuentran las fuentes espirituales de tales imágenes? «En la mente de los rishis, que ven y tienen el poder de discernir la esencia de todas las cosas creadas, de las formas manifestadas.»

Alice Boner, en palabras similares a las que vimos repetidas veces en Coomaraswamy, en cuya línea interpretativa se encuentra, llega a decir: «La *VSU* no es la opinión de un maestro de arte, sino la expresión de la situación espiritual de un pueblo firmemente asentado en una tradición viviente» (pág. 10).

Destaquemos algunos de los *sûtras* que convienen a nuestro tema. Después de presentar en el Capítulo primero las seis ramas del arte (el conocimiento de las piedras, los diagramas composicionales, el esculpir las piedras, el arreglo de las partes, la disposición emocional evocada por la composición y la comprensión de la integración de la composición), el Capítulo II se centra en los diagramas composicionales, y el primer sûtra reza: «Una imagen debe ir dirigida a la expresión de un significado específico.» Se comienza dibujando un círculo (sûtra 6), símbolo de la plenitud, de la cual el punto central *(bindu)* es el soporte y fundamento. La creación de la imagen comenzará por el ombligo *(nabhi)*, que supone el centro geométrico de la misma (sûtra 10). En el sûtra 11 se nos dice: «Siguiendo el orden de Prajâpati, el círculo representa la luz *(tejas)*, mientras que el cuadrado indica agua». Las líneas diagonales significan actividad y son de la naturaleza del aire (sûtra 13).

«El fuego en forma de un triángulo (ascendente) es conocido incluso en el mundo no védico» (sûtra 16), mientras que «el triángulo invertido es agua» (sûtra 17). La unión de ambos triángulos compone el hexagrama, que constituye la ciencia de la atracción (sûtra 17).

«Entrelazados —comenta A. Boner— forman el yāntrā de la atracción mutua, el *mithuna-yāntrā*, que es el diagrama básico para numerosas divinidades con sus Shaktis (...) En el plano cósmico —sigue diciendo Boner— el Fuego y el Agua se encuentran en extremos opuestos. Son elementos eternamente en conflicto, mutuamente irreconciliables. Son los dos únicos elementos cuya conjunción es inconcebible. Y sin embargo es precisamente la unión de estos dos opuestos lo que hace que el hombre trascienda las limitaciones de la vida terrestre. En el plano metafísico

se comprende su función complementaria. Su oposición de fuerzas mantiene la vida del cosmos y asegura su movimiento eterno. El yāntrā que expresa este concepto es el formado por la intersección de dos triángulos, llamado *âkarsaniyān-trā*, la atracción de principios opuestos, y la ciencia y el poder de los rishis para usarlo (en la técnica de conjurar) es la *âkarsani vidyâ*» (pág. 14).

Por su parte, «las líneas verticales poseen la naturaleza del fuego, las horizontales del agua y las diagonales del aire/viento» (sûtra 21).

El Capítulo III trata del acto de esculpir la piedra. El tiempo apropiado es tenido en cuenta (sûtra 4), «los cinceles deben ser consagrados con un mantra» (sûtra 5), se recomienda utilizar algunos amuletos como protección durante el cincelado (sûtra 10), y de nuevo la meditación ocupa un lugar destacado, pues «la excelencia de la forma llega a ser clara en el acto de meditación» (sûtra 14), y durante el trabajo el escultor debe mantener silencio y meditar sobre los mitos sagrados (sûtra 20).

El Capítulo IV se ocupa de la disposición de las partes de la imagen y en su comienzo mismo, en palabras que recuerdan las de la Chandogya Upanishad se recuerda que «la luz en el espacio del corazón es el mismo Brahman. Su conocimiento es el conocimiento supremo» (pág. 63).

El Capítulo V nos interesa más en este momento, pues aborda la cuestión, central en la estética hindú, de los distintos sentimientos básicos, en relación con la teoría de *rasa*. Así Pippalâda enseña la manera de infundir sentimiento o carácter a las imágenes y *rasa* se convierte en el soporte de la actitud emocional de las imágenes. Lo más significativo del trato aquí recibido es —como señala A. Boner— que los 9 sentimientos básicos se muestran en un orden psicológico completo, en el que cada uno es causa del siguiente y consecuencia del anterior. Así:

> La emoción básica de todos los seres vivientes es el AMOR (*shrngâra*). El amor crea REGOCIJO y RISA (*hâsya*), pero a menudo lleva también al SUFRIMIENTO/TRISTEZA/PENA y DO-

> LOR *(karunâ)*. El dolor degenera en IRA/RABIA *(raudra)*, pero la ira puede ser sublimada en HEROISMO *(vîra)*, que lleva a combatir. El combate motivado por la ira crea MIEDO *(bhayankara)*. Una parte es derrotada y experimenta DISGUSTO *(bîbhatsa)*, y abandona la lucha. Quien de este modo renuncia a todo finalmente encuentra la PAZ *(shânta)* (pág. 18).

En la representación de los sentimientos son fundamentales las direcciones espaciales. Las imágenes serenas, en paz, están en líneas verticales, las imágenes sufrientes o inertes en horizontal, los estados de ánimo iracundos están en líneas mixtas, los heroicos y agresivos en diagonales (cfr. sûtra 16).

A propósito de las direcciones del espacio se recuerda también la importancia de los guardianes correspondientes, así: Aditya en el Este, Yama en el Sur, Varuna en el Oeste, Soma en el Norte y Agni en el centro (cfr. sûtra 22).

El Capítulo VI y último trata sobre «la integración de la composición» y nos ofrece algunas ideas igualmente interesantes; así se afirma que «el objetivo de la ciencia del Shilpa es poner de manifiesto los atributos divinos» (sûtra 4) y para ello se han de emplear los elementos constitutivos de las imágenes:

a) Composición (simbolismo de las líneas según su dirección, la red de 16 compartimientos con el centro simbolizando a Brahman, lugar de colocación de los dioses principales, de las divinidades secundarias, de los seres vivientes, de los adoradores, etc.).
b) Ornamentación: decoración de las imágenes, produciendo un mayor impacto en los que van a adorarlas.
c) Gestos: especialmente los gestos de las manos conocidos como *mudras*, de los que se señalan cinco principales: *tarjani, vara, abhaya, yoga, vyâkhyâna*.
d) Armas: que comunican el poder de la figura, teniendo cada arma su propio *bîjamantra*, sin el cual es impotente.

e) Posturas: deberían conocerse seis tipos de posturas, cada una de las cuales transmite un estado emocional particular (cfr. sûtra 18).

f) Vehículos: que constituyen medios especiales de revelar la naturaleza de la figura. Como ejemplos pueden citarse el elefante Airâvata de Indra, el búfalo de Yama, el toro-del-dharma de Rudra, el cisne de Prajâpati, el pájaro divino de Vishnu, el tigre o leopardo de Ambâ, etc. (cfr. sûtra 20).

g) Divinidades secundarias: se mencionan a algunas de las principales shaktis, como Indrâni, de Indra; Akûti y Mrtyu, de Yama; Vâruni, de Varuna; Ilâ, de Soma; Srî, de Vishnu; Ambâ y Ambâlika de Rudra, etc.

En fin, el último sûtra (núm. 26) dice así: «Esta exposición del Arte *(vâstu)* tiene como objetivo conferir el conocimiento.» Se trata obviamente del conocimiento supremo, que otorga la Liberación, a través de la maestría de la Forma, como se muestra en el comentario al mismo sûtra: «Con este objetivo estamos exponiendo este conocimiento. Ésta es la Vâstusûtropanishad, que constituye la excelente exposición dada por el venerable Pippalâda. Aquel que la comprende se convierte en un Maestro de la Forma *(rûpâcârya),* un *vâstûdgitha;* debería meditarse sobre ello. Aquellos que meditan sobre esto logran la liberación» (pág. 98).

Rûpa Pratirûpa: el Purusha supremo como origen de todas las formas

En un volumen publicado en conmemoración de Alice Boner, K. Vatsyayan resumía así la importancia de la Forma y su relación profunda con las doctrinas de las Upanishads y los rituales de los Brâhmanas:

> La preocupación del artista indio se centra en la «Forma», en abstracto, como diseño imbuido con una sobrecargada conciencia de la totalidad. Él da a esta forma muchas formas, siempre teniendo en cuenta el estado in-

> terior en el que vio la Forma perfecta. La técnica de cada arte particular es la metodología de evocar una experiencia psíquica similar en el espectador o el oyente. Y esto lo hace a través de la impersonalización de lo subjetivo. Ciertamente, su contenido es esta emoción impersonalizada. Podemos postular, es cierto, que este proceso de impersonalización de las emociones conducirá inevitablemente a un sentido del diseño abstracto. La imaginería de las Upanishads y el elaborado ritual de los Brâhmanas se hallan en la base de cada una de las artes, ya sea la arquitectura, la escultura, la pintura, la música, la danza o el drama. De este modo el artista repite y perfecciona esta imaginería dándole forma concreta en piedra, sonido y movimiento[3].

La tarea prioritaria, por tanto, de todo verdadero artista es conocer la forma originaria, el modelo ideal, el arquetipo de la apariencia humana. A esto se refiere, justamente, el término *pratirûpa*. Este modelo ideal, arquetipo de lo humano, es el Purusha. Con palabras de B. Bäumer: «Toda creación artística consiste en dar forma a lo sin-forma, y en cierto sentido manifestar lo inmanifiesto. El artista, para crear la forma, tiene que bucear en sí mismo, tiene que meditar, y el resultado de esta meditación es *dhyânarûpa*, la «forma-meditación». En la línea de la tradición upanishádica, el proceso es el siguiente: comenzando desde lo inmanifiesto *(avyakta)*, es decir, Brahman, la primera manifestación interna es el Purusha, el mediador por excelencia entre los dos polos de lo Invisible y lo visible, entre *nirguna* y *saguna*»[4].

---

[3] K. Vatsyayan, «The Indian Arts: Background and Principles», pág. 23, en B. Baumer (ed.), *Rûpa Pratirûpa:* Alice Bonner Commemoration Volume, Nueva Delhi, Biblia Impex Private, 1982; págs. 11-26. La relación entre metafísica y arte es clara: «De este modo, lo que parece ser solamente elementos formales, en todas las artes indias están íntimamente relacionados con la abstracción del pensamiento upanishádico, que se traduce con frecuencia al lenguaje concreto y bien diseñado de los medios artísticos», pág. 26.

[4] B. Bäumer, «Purusha and the Origin of Form», ob. cit., pág. 28.

Pero la noción de *pratirûpa* es más compleja, pues posee múltiples significados, al igual que los posee el término *purusha*. Ya la Jaiminiya Upanishad Brâhmana I, 27 habla de tres formas del purusa: uno en el ojo, llamado simplemente *purusha*, «Hombre»; el que está en el Sol, llamado *atipurusha*, «Superhombre», y el Purusha en el relámpago, llamado *paramapurusha*, «la Persona suprema». Ahora bien, «el purusha en el sol se dice que es *pratirûpa*, palabra ambigua, ya que puede significar: la imagen, la forma que refleja una forma original, o también el modelo que ha de ser imitado»[5].

Tenemos pues: la forma humana como imitación, la imagen cósmica o reflejo del arquetipo divino, y la matriz divina de todas las formas. Por tanto, el Hombre no es creador de formas, él las recibe e «imita» las formas cósmicas y divinas. Tampoco el cosmos es el origen de todas las formas, pues él mismo es creado y es un reflejo. Luego, sólo lo divino, el *paramapurusha* es el origen de todas las formas, es, pues, *svarûpa* «quizá sea éste —continúa diciendo Bäumer— el último trasfondo teorético por el cual el arte indio no es ni antropomórfico (o antropo-céntrico), ni naturalista (o cosmocéntrico), sino que trata de «con-formarse» *(anurûpa)* al arquetipo divino (el Purusha original) que se refleja en el hombre y en el cosmos. No es, pues, sorprendente que en las varias formas artísticas sea el Purusha el que aparece como mediador y principio de la forma»[6].

---

[5] Ob. cit., pág. 32.

[6] Ob. cit., pág. 33. «El Purusha es no sólo un principio de totalidad orgánica o una especie de símbolo antropomórfico, sino que es el mediador por excelencia entre lo espiritual y lo material, en ambos sentidos» (pág. 34).

La imagen de Shiva Natarâja: un ejemplo de simbolismo en la escultura

No quisiera terminar este capítulo sin presentar uno de los símbolos más conocidos del arte de la India. Se trata de una escultura en bronce, típica de la India del sur, del período Chola (siglos X-XII d.C.) que representa a Shiva Natarâja, Shiva como señor y rey *(raja)* de la danza *(natya)*, como dios danzante, creador y destructor, simultáneamente, de todo lo manifestado.

Hay distintas danzas con otros tantos simbolismos, en las que puede verse a Shiva. Una de ellas es la danza al atardecer en los Himalayas, rodeado de un coro divino; en ella Shiva aparece sólo con dos brazos y no se aprecia ningún asura bajo sus pies. Una segunda danza, bien conocida, es la *Tandava;* tiene lugar en los cementerios y en los lugares donde se llevan a cabo las cremaciones de los cadáveres. En esta ocasión Shiva se representa con diez brazos y danza salvajemente con la Diosa (Devi). Se halla representada en multitud de esculturas, en Ellora, en Elephanta, en Bhuvaneshvara, etc., y en el shivaísmo y el shaktismo se le concede un profundo sentido. La tercera, en la que vamos a centrarnos aquí, es la danza *Nadanta*, danza que se supone acaecida ante la asamblea de la sala dorada de Chidambaram, revelada primero a los dioses y los rishis, luego representada en el bosque de Taragam[7].

En esta danza, en la imagen la mano derecha superior lleva un pequeño tambor *(tamaru)* de dos caras, con la forma de un reloj del tiempo; el sonido rítmico que le imprime simboliza el acto de creación del mundo a través del sonido, el Sonido primordial cuya extensión supone la expansión del *akasha* o sustancia sutil primordial, espacio va-

[7] Cfr. A. A. K. Coomaraswamy, *The Dance of Shiva,* Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal, 1991, págs. 84-86.

cío, lugar de revelación de todas las cosas[8]. En su mano izquierda superior puede verse en la palma una llama de fuego, símbolo de purificación, pero también y sobre todo de destrucción. Con la mano derecha crea todas las cosas, con la mano izquierda las destruye. Aquí no se trata del Shiva de la Trimurti, meramente destructor, sino del Shiva absoluto del shivaísmo que ve en él el mejor símbolo del absoluto trascendente, así como de su manifestación mundanal, a través de su danza. La posición de ambas manos revela ya un equilibrio perfecto entre esos dos pares de opuestos.

La otra mano derecha, la palma abierta mirando hacia el exterior, realiza el *abhayamudra,* un gesto amable, de protección, que transmite un mensaje de confianza en el sentido último de la danza cósmica, por lo cual nada hay que temer. El cuarto brazo cruza el cuerpo hasta señalar con la mano izquierda el pie izquierdo, igualmente levantado girando hacia la derecha en pleno paso de la danza primordial. Este brazo parece imitar la trompa del elefante, simbolizando la capacidad de superar todos los obstáculos, como es propio de Ganesha, la representación artística de este poder de lo Divino en forma de elefante, con la fuerza para apartar de sí cualquier impedimento que obstruya su camino, y con la delicadeza y sensibilidad suficiente como para evitar pisar los insectos que encuentra a su paso. El pie izquierdo levantado, además de ser uno de los elementos esenciales para producir la impresión de dinamismo

[8] «Shiva Natarâja es tan sólo uno de los nombres de Shiva, uno de sus aspectos, pero a partir de esta figura del dios danzante puede reconstruirse por entero la metafísica hindú. Y la piedra angular, la que convierte esta metafísica en estética, es el sonido. La creación por el sonido es a la vez palabra y acción, *mantra y mudra,* y, por ello, en el acto creador no hay, ni puede haber, distinción entre forma y materia, entre espíritu y cuerpo. El creador, el artista, es aquel que ha sabido remontarse desde los sonidos audibles y las formas que ellos trazan, al sonido en su forma pura, inaudible. El arte, todo arte, en este sentido, es esencialista, y ni aun pretendiéndolo puede dejar de serlo», Ch. Maillard, *El crimen perfecto: Aproximación a la estética hindú,* Madrid, Tecnos, 1993, pág. 37.

que caracteriza a la figura, simboliza la liberación y la alegría en el salto más allá de la existencia meramente terrestre. La pierna derecha, flexionada se apoya sobre el cuerpo de un *asura* enano, Apasmara[9], símbolo del olvido y la inconsciencia, raíz de toda ignorancia y sufrimiento. La inconsciencia y el olvido de nuestro verdadero Ser, de nuestra identidad real es el origen de todos los males. La liberación y la posibilidad del salto hacia arriba y hacia adelante se apoya sobre el cuerpo de la inconsciencia vencida, el peor enemigo del ser humano.

La totalidad adquiere una configuración tanto más 'redonda' y acabada, cuanto que se enmarca en un círculo de fuego que rodea al dios. En su interior destaca la sensación de inmovilidad esencial conseguida mediante el eje de la figura, símbolo del *axis mundi,* de la verticalidad que une —como la escala, la montaña, el árbol o el pilar cósmico— el cielo y la tierra. Los exuberantes cabellos enmarañados simbolizan la energía vital y el poder del dios en su danza frenética, mientras que la majestuosidad de su rostro, impasible y en calma, muestra, una vez más, la conciliación de los opuestos: el movimiento, el dinamismo, la fuerza en movimiento, la *sakti* del dios, aquí no desdoblada ni exteriorizada en su forma femenina, brotan de y retornan a la estabilidad inmóvil del Centro, como el Tiempo surge de y vuelve al seno de la Eternidad.

Haciendo hincapié en el aspecto lúdico y estético de la danza, así como en su carácter de «acto puro» *(dynamis),* de energía en movimiento, afirma Maillard: «Su danza es acto libre. Es la actualización del poder que no es voluntad proyectada a un fin, sino voluntad pura, es decir, proyección en el acto. Por ello la danza es acto puro, libre, por-

---

[9] Coomaraswamy habla del demonio Muyalaka, un enano que lleva una cobra; ob. cit., pág. 86. Kramrisch afirma: «El pie del danzarín está firmemente plantado sobre la forma infantil del demonio Amnesia, el Purusha Apasmâra, y acentúa el eje vertical, cósmico, del cuerpo del dios», S. Kramrisch, *The Presence of Shiva,* Delhi, Motilal Banarsidass, 1988, pág. 440.

que no tiene finalidad alguna. Shiva desaparece en su *shakti*. Shiva pierde su nombre en su atributo: Natarâja. Shiva se pierde como sujeto. La conciencia del dios danzante no es conciencia especular, sino Acto: pura energía en movimiento. Movimiento que es recreación perpetua de sí mismo. El acto es eterna y perfecta creación: creación porque, siendo perpetuo, nunca está acabado; perfecta porque en sí mismo está completo en cada instante»[10].

En cualquier caso, la danza representa las cinco actividades de Shiva: La creación *(shrishti)*, la preservación *(sthiti)*, la destrucción *(samhara)*, el velar y ocultar que crea la ilusión *(tirobha)* y la liberación y la gracia *(anugraha)*. Consideradas por separado son las actividades de Brahmâ, Vishnu, Rudra, Maheshvara y Sadashiva.

¿Cómo resumir el significado de la danza? ¿Cómo interpretar el sentido, o más bien la pluralidad de sentidos de esta obra maestra? Según Coomaraswamy, la interpretación, en síntesis, es la siguiente:

La significación esencial de la danza de Shiva es triple: en primer lugar, es la imagen de su Juego rítmico como Fuente de todo movimiento en el cosmos, representado por el arco; en segundo lugar, el propósito de su danza es Liberar a las incontables almas humanas de la Ilusión; finalmente, el lugar de la danza, Chidambaram, el centro del universo, está dentro del corazón[11].

---

[10] Maillard, ob. cit., págs. 48-49.

[11] Coomaraswamy, ob. cit., pág. 93. Entre los comentarios a la figura del Shiva Nataraja puede verse: A. K. Coomaraswamy, *The Dance of Shiva*, Nueva Delhi, Munshiran Manoharlal, 1991, págs. 83-95; H. Zimmer, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, Delhi, Motilal, 1990, págs. 151-157; S. Kramrisch, *The Presence of Shiva*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1988, págs. 439-442; Chantal Maillard, *El crimen perfecto: aproximación a la estética india*, Madrid, Tecnos, 1993, especialmente capítulo I.

This page intentionally left blank

Capítulo VI

LA TEORÍA DE *RASA*: ABHINAVAGUPTA Y LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Uno de los lugares en donde se revela con mayor claridad la estrecha pertenencia de la teoría del arte a la filosofía, religión y espiritualidad en la India es, precisamente en la estética, tal como se desarrolla desde Bharata hasta nuestros días, pasando por la importante mediación de Abhinavagupta.

El núcleo de tal estética viene indicado por el término *rasa*. Comencemos aproximándonos al significado de este polisémico vocablo que va a conducirnos a la «esencia» de la «experiencia estética», que va a permitirnos «degustar» el «sabor» de la «belleza». Esencia, sabor, belleza, experiencia estética, son ya algunas de las principales traducciones de este término. Pero el diccionario nos ofrece otras muchas; así, tal como indicó G. B. Mohan Thampi: «El diccionario registra, entre otros, los siguientes significados: savia, jugo, agua, licor, leche, néctar, veneno, mercurio, sabor, la parte más fina de algo, disfrute, amor, deseo, belleza. Los significados abarcan desde el alcohólico zumo de *soma* hasta el Absoluto metafísico *(brahman)*[1].

[1] Citado por E. Deutsch, «Reflections on some aspects of the theory of *rasa*», H. D. Lewis, *Philosophy East and West*, Bombay, Blackie and Son, 1976, págs. 17-27.

Ya en los Vedas hallamos el término *rasa*. Como ha indicado Maillard: «En el Rig Veda es utilizada para significar el jugo de la planta *soma*, el elixir de los dioses. En el Atharva Veda su significado se hace extensivo al jugo de todas las plantas y de ahí el sabor de ciertas sustancias. Sabor y esencia son también términos que van unidos en su origen: la esencia es entendida como aquel extracto que conserva, concentradas, todas las propiedades fundamentales de una sustancia, propiedades que también se traducen en un sabor muy intenso. De ahí que la 'esencia' como abstracción filosófica signifique igualmente el elemento principal, aquel que procura la identidad de algo»[2].

Debemos a Raniero Gnoli la traducción de algunos de los textos de la estética de Abhinavagupta, así como el estudio más relevante sobre ello. De él partiremos, sirviéndonos igualmente de los comentarios de otros autores posteriores[3].

Bharata (IV-V d.C.) y el «Natyasâstra» (*NS*)

El *Natyasâstra*, texto procedente de Bharata, constituye la obra más importante para el análisis de los orígenes de la estética hindú. El estudio de la estética se limitaba al principio al drama (la forma superior de arte, pues apela al mismo tiempo a la vista y al oído, los dos únicos sentidos capaces de elevarse más allá del ego limitado). El *NS* es el texto más antiguo que nos ha llegado. Voluminoso, con reglas para entrenar a actores y poetas, se trata de una obra de profunda intuición psicológica. Clasifica los estados mentales o emociones del alma humana y su correspondencia en el plano estético. El drama es capaz de producir

---

[2] Ch. Maillard, *El crimen perfecto: Aproximación a la estética india*, Madrid, Tecnos, 1993; pág. 86.

[3] Cfr. Raniero Gnoli, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1985.

en el espectador un estado de conciencia *sui generis*, concebido intuitiva y concretamente como un zumo/jugo o 'sabor', llamado *rasa* (pág. XIV). Al de-gustarlo uno se ve impregnado y encantado/seducido. «La experiencia estética es, pues, el acto de probar/degustar este Rasa, de sumergirse en él excluyendo todo lo demás» (pág. XV).

En un famoso aforismo dice Bharata: «El nacimiento de Rasa acaece a partir de la unión de los Determinantes, los Consecuentes y los Estados Mentales transitorios». Para comprender este aforismo hay que partir de algunos elementos previos. Así, Bharata señala *8 bhâva o sthâyibhâva (sentimientos fundamentales* o instintos, emociones o estados mentales):

1. *Rati:* placer, deleite, gozo.
2. *Hâsa:* risa, humor.
3. *Shoka:* tristeza, dolor.
4. *Krodha:* rabia, ira.
5. *Utsâha:* heroísmo.
6. *Bhaya:* miedo, temor.
7. *Jugupsâ:* disgusto.
8. *Vismaya:* asombro, admiración.

Son ocho estados innatos en el hombre. Existen permanentemente en todo hombre en forma de 'impresiones latentes' *(vâsanâ)*[4], que derivan de experiencias de la vida actual o de instintos heredados. En la vida ordinaria cada sentimiento se manifiesta y va acompañado de tres elementos: causas *(kârana)* —situaciones de la vida que los estimulan—, efectos *(kârya)* —reacciones visibles, gestos, muecas, etc.— y elementos concomitantes *(sahakârin)* —es-

[4] En nota al texto, Gnoli cita a S. Dasgupta en la siguiente clarificación: *Vâsanâ* generalmente se refiere a las tendencias de vidas anteriores, y la mayoría de ellas permanecen dormidas en la mente (subconsciente) (...) Los *samskâras* son los estados subconscientes que se generan constantemente por la experiencia. Los *vâsanâs* son *samskâras* innatos no adquiridos en esta vida (pág. 26).

tados mentales accesorios y temporales, de gran variedad (según Bharata son 36: desánimo, debilidad, aprensión, etc.) y entrelazados con los 8 fundamentales.

Estas mismas causas pero en escena o en poesía provocan ese placer estético particular, correspondiente a cada uno de los anteriores sentimientos básicos. Se trata de los ocho *rasas:*

1. *Shrngâra:* lo erótico (a veces se habla de 'lo amoroso').
2. *Hâsya:* lo cómico.
3. *Karuna:* lo patético (que produce «compasión»).
4. *Raudra:* lo furioso.
5. *Vîra:* lo heroico o valeroso.
6. *Bhayânaka:* lo terrible (a veces se relaciona con «temeroso» o «tímido»).
7. *Bîbhatsa:* lo odioso.
8. *Adbhuta:* lo maravilloso, lo asombroso.

La especulación posterior admite un 9.º sentimiento permanente, que deberá ocupar nuestra reflexión posterior: la Serenidad *(shama)* y su correspondiente *rasa:* lo quietista, lo «paz-ificante» *(shânta).*

Causas, efectos y elementos concomitantes, cuando se consideran no como partes de la vida real, sino de la expresión poética, reciben los nombres de: determinantes *(vibhâva),* consecuentes *(anubhâva)* y estados mentales transitorios *(vyabhicâribhava)*[5].

[5] Cfr. Gnoli, págs. XVI-XVII; Deutsch, págs. 20-21.

Algunos comentaristas del «Natyasâstra» y precursores de Abhinavagupta

Dandin y Bhatta Lollata

Los primeros comentarios conocidos son el de Dandin (siglo VII) y el de Bhatta Lollatta (siglo IX), este último probablemente perteneciente a una escuela del Shivaísmo de Cachemira. Según ellos «rasa es simplemente el estado mental permanente (ira, miedo) elevado a su nivel más alto por el efecto combinado de los determinantes, consecuentes y estados mentales transitorios».

Sankuka (siglos IX-X)

También de Cachemira, poco posterior a Bhatta Lollata y en desacuerdo con él, piensa que «rasa no es un estado intensificado sino un estado mental imitado» (por el actor, sin que el espectador lo viva como imitación). Abhinavagupta criticará esta teoría de la imitación.

Bhatta Nâyaka (siglo X)

También de Cachemira, es autor de la obra perdida *Sahrdayadarpana*. Su crítica se dirige a la idea de «nacimiento» del *rasa*, según Bharata. No es un nacimiento sino una «revelación» *(bhâvanâ)*, poder poético diferente de la denotación. Su tarea específica es la «generalización» o «universalización» de las cosas representadas, y lo consigue suprimiendo la capa espesa de estupor mental que ocupa nuestra conciencia. Es un goce distinto del de la experiencia directa, de la memoria, etc.

La experiencia estética, por medio de esa universalización, se vive como completamente independiente de cualquier interés individual, de cualquier relación con la vida ordinaria, es un estado liberado de toda individualidad (ni

la del autor, ni la del actor, ni la del espectador importan)[6]. El drama o el poema tiene pues el poder de elevar al espectador por encima de su ego limitado y sus intereses prácticos.

La generalidad *(sâdhâranya)* es el carácter principal de la experiencia estética. Es un estado de auto-identificación con la situación imaginada, carente de cualquier interés práctico y, en este sentido, de cualquier relación con el yo limitado; puede decirse que es impersonal (transpersonal, diríamos hoy).

«Rasa, la experiencia estética revelada por el poder de revelación *(bhâvanâ)* no posee un carácter noético, no es una percepción, sino una experiencia, una fruición *(bhoga)*. Esta fruición se caracteriza por un estado de disolución *(laya)*, de descanso en nuestra propia conciencia, viéndose ésta inundada de dicha y luz: pertenece al mismo orden que el goce del *brahmam* supremo»[7].

La experiencia estética es, por tanto, una anticipación de la plenitud perfecta propia del estado de liberación de aquel que verdaderamente ha logrado el conocimiento de Brahman. En la experiencia/realización mística los nudos del ego se han desatado definitivamente, en la experiencia estética efímeramente. La plenitud del poeta no es la del santo, aunque su experiencia brota de la misma fuente.

Anandavardhana

Volvemos al siglo IX, al autor del *Dhvanyâloka (La Luz de la Resonancia)*, que Abhinavagupta comentará más tarde. En esa obra alcanza ciertas conclusiones que en adelante serán aceptadas casi unánimemente por todos los retóricos de la India. El punto de partida es la diferencia entre el lenguaje ordinario y el lenguaje poético. Udbhata (siglo VIII) decía que la esencia del lenguaje poético radica

---

[6] Cfr. Gnoli, págs. XXI-XXII.

[7] Gnoli, págs. XXXIII-XXXIV

en la función metafórica de las palabras. Anandavardhana no está de acuerdo. Todo lenguaje es metafórico, el significado poético ha de ser distinto de la función primaria (denotativa) y secundaria (metafórica) del lenguaje. El significado poético sólo es entendido por aquellos que tienen un *insight* en la verdadera esencia de la poesía. «Los *connoisseurs* dan el nombre de 'resonancia' *(dhvani)* a ese tipo especial de poesía en la que el significado convencional y la palabra convencional están subordinadas».

Una palabra o expresión verdaderamente poética es aquella que no puede ser reemplazada sin perder su valor. La poesía no conoce sinónimos.

Abhinavagupta y «shânta-rasa» (siglos X-XI)

Sus obras estéticas son el *Abhinavabhâratî*, que es un comentario al *Nâtyasâstra,* y un comentario al Dhvanyaloka de Anandavardhana. Las teorías de los autores expuestos, menos la de Anandavardhana las conocemos sólo a través de Abhinavagupta.

Bhatta Tota fue su maestro en poética. Abhinavagupta acepta las ideas estéticas de Bhatta Nâyaka, su concepto de generalización, pero rechaza su idea de que la experiencia estética es fruición y no conocimiento, así como la esencialidad del poder de revelación de la palabra poética. Se encarga de unir *dhvani* y *rasa,* pero Rasa no es revelado, sino sugerido o manifestado. La experiencia estética no es sino una percepción *sui generis*, diferente de todas las demás.

«La experiencia estética, al igual que una flor nacida como por arte de magia, tiene como esencia sólo el presente, nada tiene que ver con lo que sucedió antes ni con lo que vendrá después» (pág. XXXVI). Espacio, tiempo y sujeto cognoscente particular desaparecen en ella. Es la experiencia del yo único, «generalizado», no circunscrito por determinaciones de espacio o tiempo. Esto es similar a lo que ocurre —según Abhinavagupta en su *Tantraloka*— en ciertas ceremonias religiosas tántricas —*cakras*—, celebra-

das en común: en virtud de la ausencia de toda causa de contracción, celos, envidia, etc., la conciencia se encuentra en un estado de expansión, libre de obstáculos y llena de beatitud (pág. XXXVIII).

Un último punto aborda Abhinavagupta, que resulta crucial desde la perspectiva filosófica, pues está en cuestión la naturaleza no sólo de la experiencia estética, sino con ella del ser humano y de la realidad en su conjunto. ¿Cuál es la relación entre la experiencia estética y la religiosa? Esta última marca la desaparición completa de toda polaridad, la disolución de toda dialéctica en el fuego disolvente de Dios (pág. XXXIX). En la experiencia estética los sentimientos de la vida cotidiana, aunque transfigurados momentáneamente, están siempre presentes (pág. XL). Pero ambas surgen de la misma fuente. Ambas son estados de conciencia auto-centrados, con supresión de todos los deseos prácticos, la inmersión del sujeto en el objeto con la exclusión de todo lo demás. Ambas son un estado de independencia, de libertad respecto de cualquier solicitación, de descanso en nuestro propio YO. Concentración, disolución, degustación y goce están estrechamente conectados aquí (pág. XLI).

«La llamada dicha suprema, la disolución, el asombro no es más que un probar/degustar, esto es una cogitación en toda su compacta densidad, de nuestra propia libertad, inseparable de la naturaleza misma de nuestra conciencia» (pág. XLIV).

En ambos estados (estético y místico) hay no sólo reposo y gozo, sino también asombro o sorpresa maravillada. Es lo que expresa el término *camatkâra* (pág. XLV). Un tratamiento similar de esta noción lo encontramos en Vasugupta, pero también en la tradición occidental en Platón y Proclo, entre otros.

Aunque la experiencia estética recibió mucha atención no se descuidó el momento creativo: «El poeta es aquel que ve (el vidente, *rsi)* y que es capaz de expresar en palabras aquello que ve» (pág. XLVIII). La creación artística es posible por una fuerza interna en el poeta, la intuición artís-

tica o creativa *(pratibhâ)*. Es un término usado bastante en siglos anteriores, es una especie de genio innato, imaginación o talento. Bhatta Tota ofreció una definición que se impuso: «Intuición es una forma de conciencia intuitiva, *prajñâ*, que constituye una fuente inagotable de formas nuevas. Sólo gracias a esta intuición se merece el título de 'poeta', el hábil en la expresión» (pág. LI).

R. Gnoli termina recordándonos que: «la concepción del arte como una actividad y una experiencia espiritual independiente, libre de intereses prácticos, que la intuición de Kant percibió para Occidente, era ya en el siglo x en India, objeto de estudio y controversia» (pág. LII).

«Shânta-rasa» como «mahâ-rasa»

E. Deutsch comienza su estudio sobre Abhinavagupta recordándonos que la pregunta crucial respecto a la experiencia estética es siempre si ésta consiste en un «discernimiento» de cualidades pertenecientes a la obra de arte, esto es, al objeto de nuestra contemplación (en cuyo caso defenderíamos un «objetivismo estético»), o si por el contrario constituye una «respuesta» especial del experimentador, del sujeto, ante el objeto (con lo cual estaríamos ante un «subjetivismo estético»)[8].

Ante esta cuestión central Abhinavagupta diría —según Deutsch— lo siguiente: «la cualidad esencial de la experiencia estética no es subjetiva ni objetiva; no pertenece ni a la obra de arte ni a quien la experimenta; lo que constituye *rasa* es más bien el proceso mismo de percepción estética, el cual rechaza toda designación espacial».

Además manifiesta: «esta concepción de que el 'locus' o *âshraya* de *rasa* no se halla en ninguna parte, de que *rasa* trasciende las determinaciones espacio-temporales es, creo, el único camino que permanece abierto para la comprensión de la naturaleza de la experiencia estética» (pág. 18).

---

[8] Deutsch, ob. cit., pág. 17.

Por tanto, ni «objetivismo estético», que conduce a una preocupación formalista y ve la estética como configuración de líneas y formas en movimientos abstractos y tiende a pensar la creatividad en términos de construir fórmulas o seguimiento de reglas, ni «subjetivismo estético» que conduce a un romanticismo unilateral y una sentimentalidad en la que se pierde toda experiencia del objeto artístico y sólo quedan paroxismos emotivos subjetivos.

Y es que el contenido del arte nunca puede ser el de emociones o pensamientos personales del artista o del experimentador: «es precisamente esta impersonalidad o transpersonalidad del contenido estético lo que posibilita que la obra de arte pueda transmitir un significado y el experimentador pueda elevarse a una conciencia superior» (pág. 19).

El interés estético, en contraste con el interés meramente práctico, tiene en cuenta al individuo no en tanto que individuo particular, sino en tanto que individuo que encarna, deviene, representa, expresa, una cualidad universal, interpersonal y, por tanto, trascendental.

Pero lo que más nos interesa ahora es el noveno *rasa*, el que Abhinavagupta añadió a la lista de Bharata, concediéndole una importancia extraordinaria. Se trata, claro está, de *shânta*, que puede traducirse como «paz» o «serenidad», pero que no debe entenderse como una emoción estética más, sino como la fuente de todas ellas:

> *Shânta-rasa*, según Abhinavagupta, es la realización trascendental de la unidad que es gozosa *(joy-ful)* y 'paz-ificante' *(peace-ful)*. Se fundamenta o asienta en el *Self* y se realiza como una especie de auto-liberación.... «El Atman es el *sthâyibhâva* de *shânta*» (Abhinava). «*Shânta* es la fuente de todos los otros *rasas* (Abhinava)» (pág. 25).

Shânta es silencio. *Shânta-rasa* es una plenitud; se halla sobrecargada de energía creativa. El silencio de la obra de arte nos llama a la concentración en su ser.

«Y aquí se halla la diferencia esencial entre la expe-

riencia estética y la experiencia espiritual pura: la obra de arte llama nuestra atención hacia ella y controla nuestra experiencia con ello; en la experiencia espiritual la llamada es de aquello que es Real sin división ni objeto. La obra de arte, en la plenitud de su experiencia en tanto que *shânta-rasa,* apunta hacia la Realidad y participa en ella. En la experiencia espiritual pura no hay más que la Realidad.»

Para el iluminado —concluye Deutsch— toda experiencia es *shânta-rasa*[9].

Y es que, como ha señalado también P. S. Sastri, «Para Abhinavagupta *shânta* es el *mahâ-rasa,* el rasa principal, en realidad el único rasa»[10].

En ocasiones hemos señalado que el arte puede ser considerado como un camino de realización, como un *yoga*[11]; pues bien, al igual que en éste, el proceso de purificación es estrictamente necesario; sin una suficiente purificación psicológica no hay posibilidad de acceder a una genuina experiencia estética. En ello insiste Sastri al decir: «a menos que la mente esté purificada no es posible gozar de esa armonía que caracteriza a la verdadera experiencia estética»[12]. Y por otra parte, la misma experiencia estética ejerce una función no sólo purificadora, sino también

---

[9] Cfr. Deutsch, ob. cit., pág. 25.

[10] P. S. Sastri, *Indian Theory of Aesthetic,* Delhi, Bharatiya Vidya Prakashan, 1989, pág. 207.

[11] También queda recogida esta idea en J. Campbell, *Los mitos: su impacto en el mundo actual,* Barcelona, Kairós, 1994: «Para empezar, el arte hindú es un yoga y el maestro es una especie de yogui. Al haber llevado a cabo las tareas de un obediente aprendizaje durante años y habiendo finalmente alcanzado reconocimiento como maestro, estando encargado de erigir, digamos, un templo o bien modelar una imagen sagrada, lo primero que hará el artista será meditar, tratando de imaginar interiormente una visión simbólica del edificio o de la deidad», pág. 128.

[12] Sastri, ob. cit., pág. 215. Y también: «la catarsis purifica el corazón y lo torna impersonal. Tal actitud impersonal es la condición y el ser de toda experiencia estética, tanto del artista como del espectador» (pág. 239).

transformadora de la personalidad. Por ello: «a través de la experiencia estética se logra la transformación y transmutación del ego»[13].

La fundamentalidad de *shânta* es tal que el resto de *rasa-s*, que podríamos considerar como «valores estéticos» serían modificaciones de esa naturaleza fundamental y categorías distintas que expresan otros tantos aspectos de la misma. De tal modo que si la meta de la búsqueda filosófico-religiosa es *moksha,* la experiencia del Absoluto y la liberación, la esencia de lo estético, sería justamente *rasa.* Además «la experiencia estética revela la verdad en la forma sensible de la configuración estética»[14].

Puede verse que, en última instancia, la experiencia estética nos lleva a lo que podríamos llamar «la experiencia átmica» (experiencia mística, religiosa o metafísica), pues:

> La aprehensión de la verdad es, en realidad, la realización del espíritu. Es el conocimiento del Atman como comprendiendo tanto el yo como lo otro (...). Esta conciencia —*âtman*— es concebida en términos de pensamiento supra-relacional, que trasciende el dualismo objeto-sujeto. Sólo tal conciencia puede ser el núcleo mismo, el corazón vital, de toda experiencia estética, y *shânta* es sinónimo de esta experiencia[15].

Así pues, concluye Sastri, hay un solo rasa, llamado *shânta*. Y este último y único rasa es la conciencia *(samvit)* universal, objetiva e impersonal, del artista creativo. «La característica principal de la expresión de *shânta* es *mâdhurya,* que es un sentimiento extático de satisfacción. Este *mâdhurya* no es un simple estado hedonístico, sino un estado que implica la transmutación del yo. El

---

[13] Sastri, pág. 218.

[14] Sastri, pág. 221; «Hay sólo un rasa y es la experiencia estética misma. Este rasa es llamado *shânta,* que, por tanto, es distinto de los valores estéticos ordinarios. Los distintos valores estéticos nos dan una clave de la naturaleza de *shânta*, cuyas manifestaciones son...» (pág. 241).

[15] Sastri, pág. 235.

druti o la transformación del yo ocurre en la Inmediación superior de la cual *shânta* es el representante en el universo estético»[16].

Conviene dejar constancia, no obstante, de que no todos los autores han coincidido en considerar *shânta* como el *rasa* primordial, del cual derivan todos los demás, tal como hizo Abhinavagupta. Un papel similar se ha defendido también para *karuna* (la compasión), como hizo Bhavabhûti[17], o para el *preman* (el amor), como en el caso de Bhoja, o para *adbhuta* (el asombro), del cual Nârâyana sirve de ejemplo, etc.[18].

Una consideración más crítica de la teoría de Abhinavagupta encontramos en Masson y Patwardhan[19]. Después de proponer que se podría resumir la teoría de Abhinavagupta con la célebre expresión: «el gran arte exige la trascendencia del ego», nos ofrecen una precisa caracterización de la misma, en los términos siguientes:

> La esencia de su teoría dice que al observar una representación teatral o al leer un poema, el lector sensible *(sahrdaya)* se ve sumergido en una pérdida del sentido del tiempo y del espacio presente. Todas las consideraciones mundanas cesan (...) Como no estamos personalmente implicados, nuestros corazones responden simpatéticamente

---

[16] Sastri, pág. 243.

[17] «Es importante señalar que *karunarasa*, el estado de com-pasión *(cum-pathos)*, es para Vâlmîki, como también lo sería para el gran poeta y dramaturgo Kâlidâsa (siglo IV d.C.), el *rasa* por excelencia. También lo es para Bhavabhûti, admirador de Vâlmîki, quien piensa que *karuna* adopta a menudo la naturaleza de los demás *rasas* pero que, así como el agua sigue siendo agua cuando adopta la forma de las olas o de un remolino, sigue siendo *karuna*. *Karuna*, el *rasa* compasivo, ocupa, en este sentido, el puesto que, para otros autores, le correspondería a *shânta*, el *rasa* de la quietud y la paz», Maillard, ob. cit., pág. 90.

[18] Para un análisis meticuloso de las distintas concepciones de *rasa* puede verse V. Raghavan, *The Number of Rasa-s*, Madrás, The Adyar Library y Research Centre, 1975.

[19] J. L. Masson y M. V. Patwardhan, *Shântarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*, Poona, Bandharkar Oriental Research Institute, 1969.

> *(hrayasamvâda)*, pero no egoístamente. Terminamos identificándonos con la situación descrita. Se trasciende el ego, y en ausencia de las emociones normales, desatado el nudo del ego, nos hallamos en un estado de calma emocional y mental. La pureza e intensidad de la emoción nos lleva a un nivel superior de placer; experimentamos puro gozo indiferenciado *(ânandakaighana)*, pues hemos contactado con lo más profundo de nuestro inconsciente, allí donde la unidad entre el hombre y el universo es fuerte todavía. Así llegamos inadvertidamente al mismo terreno que el místico[20].

La única salvedad que haríamos a esta caracterización es la denominación de «inconsciente» a aquella zona con la que se supone que establecemos contacto en el momento de la experiencia estética. Si, como hemos visto, se trata de vislumbrar o saborear algo de la conciencia átmica, quizá sería conveniente aplicar la distinción entre subconsciente y supraconsciente, para evitar posibles malentendidos. Es cierto que el término «inconsciente» puede abarcar ambos campos de la «conciencia», pero conserva la ambigüedad que tiende a asociarlo con el campo de lo subconsciente.

Aparte de ello, hay que destacar el acierto de los autores a la hora de señalar tanto la gran ventaja del criterio de Abhinavagupta para juzgar las obras de arte (aunque muy especialmente los autores se centran en la crítica literaria), como sus desventajas. Respecto a lo primero, es una gran ventaja partir del criterio de que el objetivo de la buena literatura es producir un cierto «estado de ánimo» o «experiencia emocional», que es siempre y para todos el mismo: *âtmanânda*, *the bliss of the Self* —la dicha del Ser—. Eso evita quedar a merced de la subjetividad de quien siente que «me deprime» o «me horroriza», etc. En lo que respecta a las desventajas, y críticas a la teoría de Abhinavagupta, los autores señalan tres de ellas:

---

[20] Ob. cit., págs. VII-VIII.

a) Se trataría de una teoría reduccionista, pues termina reduciendo toda la literatura a una única experiencia. En este punto los autores tratan de explicar semejante actitud poniendo de manifiesto su opinión respecto a la mediocridad poética de Abhinavagupta, que si bien escribió bastante poesía (además, obviamente, de sus tratados filosóficos sobre Tantra, que le siguen valiendo un lugar sobresaliente en la historia del pensamiento hindú), ésta sería más bien mediocre, mostrando que Abhinavagupta no era, en realidad, un «artista».

b) Un escollo que puede parecer grave a la hora de buscar referentes empíricos a su teoría y que, en cualquier caso constituye su punto más débil, es que no halló una sola obra en la que *shânta-rasa* fuese dominante.

c) Finalmente, lo que a los autores les parece la objeción más seria, su teoría socava la autonomía y unicidad de la experiencia literaria (y en general estética) al mirar más allá de la literatura hacia la experiencia universal que hay tras ella. Por ello, tal como señalan: «corre el riesgo de convertir la literatura en un icono, un objeto representacional, una ayuda para la devoción, más que una experiencia única y preciosa en sí misma»[21].

Podría decirse, frente al deseo de completa autonomía de la experiencia estética mostrado por los autores, que ciertamente no existe tal autonomía en un sentido pleno, pero que esto no es una deficiencia o un error, sino que responde a la interdependencia ontológica de todos los aspectos de la realidad, de tal modo que puede hablarse de «ontonomía» (R, Panikkar), ya que cada esfera del ser se halla en estrecha relación con las restantes. Esto es lo que todo «arte sagrado» (o tradicional) ha sabido siempre, de ahí no sólo la relación sino también la subordinación de la experiencia estética a la experiencia mística.

[21] Ob. cit., pág. XVI.

This page intentionally left blank

Capítulo VII

REFLEXIONES FINALES

¿Es posible un arte sagrado en el siglo XXI?

Nos hemos aproximado a algunas manifestaciones del arte y la estética hindúes. Algunas de las presentaciones han estado mediadas por la idea de una *Philosophia perennis* que no se limita a la India ni a Oriente en su conjunto. El arte hindú se ha mostrado como un «arte sagrado» que es camino de realización espiritual tanto para el artista creativo como para el espectador contemplativo. «Arte religioso» que cobra su sentido a la luz de las ideas y creencias constituyentes de la tradición hindú desde los Vedas hasta nuestros días. «Arte tradicional» que habría entrado en crisis a medida que la modernidad se desarrolla, primero en Europa, lentamente, más tarde, en el resto de los países que comienzan a imitar a la vieja Europa y a la nueva América. En India, el dominio británico comienza la tarea de europeización. Tras su independencia en 1947 continuará el proceso de occidentalización y hoy se encuentra desgarrada entre el respeto a la tradición y la atracción ejercida por aquellos países que parecen hallarse a la vanguardia científica, técnica y artística de la humanidad. Recuerdo el asombro de los universitarios de Bombay cuando les explicaba que estaba allí para estudiar la sabi-

duría filosófico-religiosa de su país; ellos soñaban con estudiar en Londres o Nueva York, París o Cambridge, estudiar las ciencias puntas o la alta tecnología, el arte abstracto o la literatura más innovadora.

La europeización del planeta, anunciada entre otros por Heidegger, parece avanzar, vía Estados Unidos. Y con ello una modernidad ilustrada o más bien cierta posmodernidad dispuesta a consumar la profecía nietzscheana del nihilismo como destino de Occidente.

¿Es posible, en el umbral del siglo XXI, seguir hablando de «arte sagrado»? ¿Tiene algún sentido, para nosotros occidentales mayoritariamente ya poscristianos, un arte que siga pretendiendo manifestar en sus obras el esplendor de lo Sagrado? ¿No pertenece al pasado toda concepción religiosa, e incluso cualquier trasfondo metafísico que trate de fundamentar filosóficamente la estética o la función de la creatividad artística? Diríase que ni siquiera la estética kantiana o la hegeliana —los dos esfuerzos conceptuales más sostenidos por elaborar una teoría estética— pueden mantenerse en pie, salvo intuiciones aisladas de uno y otro, habida cuenta de la no credibilidad de los correspondientes sistemas metafísicos que las sostenían.

Si en filosofía algunas de las avenidas más concurridas del siglo XX parecen ser aquellas abiertas por los maestros de la sospecha: Marx, Freud, y sobre todo hoy Nietzsche, todos ellos militantes contra la religión y la metafísica, desenmascaradores de las oscuras motivaciones que habrían agitado las aguas de la religión (entendida como opio del pueblo, neurosis colectiva o resentimiento de débiles), en las corrientes artísticas el pensamiento posmetafísico se ve reflejado, acompañado, a veces espoleado por la quiebra de los cánones estéticos que habían regido en Occidente durante muchos siglos. Las vanguardias artísticas de principios de siglo rompen con el pasado y buscan nuevos lenguajes. La muerte de Dios proclamada por Nietzsche se verá seguida por la muerte del arte, antes incluso de que la muerte del hombre fuese igualmente anunciada.

El Nietzsche precursor de la posmodernidad no sólo habría profetizado la consumación del nihilismo, sino que habría acertado en su canto al artista como figura más cercana, más afín, más dispuesta a encarnar la voluntad de poder y aproximarse al superhombre. La transvaloración acaecería tanto en la moral como en el arte y en la vida en su conjunto. El Dios que ha muerto es el Fundamento de todo mundo suprasensible, de toda verdad dogmática, de toda religión monoteísta, de toda moral de esclavos. Tampoco en el arte parece que deba quedar espacio para la verdad. Lo único auténtico es el reconocimiento lúcido de que no podemos alcanzar más que una perspectiva entre otras. No hay verdad que descubrir sino valores que crear. No hay hechos sino interpretaciones. Toda objetividad es ilusoria. El lenguaje conceptual haría bien en dejar paso al lenguaje metafórico, del mismo modo que el camello y el león terminan dando paso al niño inocente, fresco, que juega y crea, que convierte la vida en arte, allí donde la conciencia del carácter efímero de cualquier obra va unida a la voluntad afirmativa del eterno retorno.

Cierto que el siglo xx ha recorrido múltiples avenidas filosóficas, no sólo las abiertas por el marxismo, el psicoanálisis y Nietzsche. Ahí están la fenomenología, el existencialismo, el personalismo y la hermenéutica, o todo el giro lingüístico profundizado en la filosofía analítica del lenguaje, o la lucidez pesimista de parte de la teoría crítica cultivada por la escuela de Fráncfort, desde Adorno y Horkheimer hasta el último Habermas o A. Wellmer. Pero lo cierto es que la dispersión se ha producido de modo inevitable y desde buena parte de las perspectivas dominantes se da por supuesto que ya no es posible sino un pensamiento posmetafísico. En esto coinciden no sólo Nietzsche y Heidegger, sino también los filósofos analíticos o Foucault, Derrida o Vattimo, Lyotard o Habermas. Un pensar posmetafísico que con mayor razón se proclama posreligioso.

Mientras tanto el arte lleva a cabo su propia desconstrucción de los cimientos tradicionales, tanto de sus formas como de sus contenidos. Baste pensar en aquellos

que han sido considerados «los cuatro *patres* del siglo XX»: G. Seurat, P. Gauguin, V. Van Gogh y P. Cézanne, y especialmente en los tres grandes pioneros: W. Kandinsky, P. Mondrian y M. Duchamp, para evocar la desconcertante revolución artística que se llevó a cabo en esas dos o tres décadas de fervor revolucionario. Si seguimos pensando en el expresionismo, el cubismo, el futurismo, el surrealismo, y el resto de «ismos» que hasta nuestros días, pasando por las «segundas vanguardias», han colaborado en tan intensa transformación del sentido del arte, comenzaremos a dudar de la posibilidad de un «arte sagrado» en nuestro tiempo. La misma racionalidad se ve cuestionada en el arte, especialmente, aunque no sólo, desde el dadaísmo y el surrealismo. *La interpretación de los sueños*, de Freud había visto la luz en 1900. Pronto los surrealistas dejarán paso a una pintura onírica, a la expresión de las fantasías inconscientes, a la libre asociación o incluso a una escritura automática en la que el control de la razón ha sido dejado a un lado. El arte cumple así una función psicoanalítica de sublimación desrepresiva, además de hallar, de ese modo, nuevos lenguajes; el lenguaje del inconsciente pronto hará su entrada en el arte.

Indudablemente, en la mayor parte de los ambientes culturales contemporáneos, sean filosóficos o artísticos, no se considera de «buen gusto» insistir en la dimensión sagrada de la realidad y su posible repercusión en la filosofía o en el arte.

Sin embargo, a pesar de ser así en las tendencias mayoritarias y dominantes, es preciso poner de manifiesto la existencia de voces en el concierto cultural contemporáneo que siguen entonando (o vuelven a hacerlo) sones que hablan de una armonía oculta, de una música celestial. No se trata sólo de las religiones y filosofías orientales, aunque ellas tengan mucho que ver en esta historia, sino de lo que quizá pueda verse como esbozos provisionales de una necesaria síntesis entre Oriente y Occidente.

A nadie se le oculta que en las dos últimas décadas se

ha insistido en lo que se ha llamado «el retorno de lo sagrado». Esto posee múltiples manifestaciones, desde el auge de los estudios de historia, fenomenología y filosofía de las religiones, hasta el brote de una multiplicidad de «nuevos movimientos religiosos», ante los que sería recomendable evitar la fácil estigmatización *a priori* que tan frecuentemente presenciamos. Entre ambos extremos, el primero de carácter eminentemente académico, el segundo ampliamente popular, encontramos una variedad de tendencias y movimientos que comparten una concepción digamos «espiritual» de la realidad. Si por una parte cabría hablar de unas corrientes más fieles a la tradición y críticas con la modernidad (Guénon, etc.), por otra parte están aquellos que se identifican con «el espíritu de una nueva era» *(new age),* en la que Oriente y Occidente suelen estar presentes por igual. Dejo de lado aquellas manifestaciones religiosas más fundamentalistas y hasta fanáticas, en sus creencias y sus acciones, generalmente aferradas a una religión particular, con las que nada tenemos que hacer aquí.

Una presentación incipiente y prometedora, que se reclama defensora de una *Philosophia perennis* y cuyo enfoque es notablemente distinto del representado por algunos de los autores que se han dado cita en este libro (Guénon, Coomaraswamy, Schuon, etc.) es la ofrecida por la «psicología transpersonal», especialmente en la obra de K. Wilber, hasta el momento el principal teórico de este movimiento, en el que cabría citar también a S. Grof, R. Asagioli, Ch. Tart, M. Washburn y otros. Poco después veremos algunas de las ideas presentadas por Wilber referentes al arte.

De momento recorramos un poco más detenidamente este camino que va desde el pesimismo lúcido de un Adorno o el escepticismo de un Gehlen, hasta la reivindicación de lo sagrado en el arte por parte de G. Steiner o K. Wilber, preguntándonos entre unos y otros si acaso la filosofía tradicional de la belleza, de Platón a Hegel pasando por Plotino o Tomás de Aquino (y recientemente entre nos-

otros X. Zubiri) pertenece realmente al pasado y debemos considerarla tan sólo una reliquia inservible o si, por el contrario, forma parte de la fuente inagotable de esa filosofía perenne capaz de fundamentar la existencia y necesidad de un arte sagrado. Clásicos occidentales que estarían más cerca de lo aquí mostrado en el caso de la tradición hindú, al menos en lo que respecta a la base metafísico-espiritual subyacente en la actividad artística y la comprensión estética.

Si en cualquier rama de la filosofía puede percibirse la crisis que nos sacude en las últimas décadas, diríase que en la Estética las dificultades son (y han sido siempre) todavía mayores. «La situación de la disciplina (la estética filosófica) es descorazonadora», decía en 1969 uno de los más lúcidos analistas y críticos del siglo xx, Th. W. Adorno, quien no dejó de insistir en la necesidad de la mediación conceptual y dialéctica en la filosofía del arte: «No basta sólo la experiencia, también es necesario un pensar que esté saturado de ella. La estética no puede adaptarse a los fenómenos privada de aparato conceptual»[1].

No sólo el esfuerzo del concepto es necesario para toda estética filosófica, sino que la cuestión de la verdad es esencial en ella y en la misma obra de arte. Adorno, preocupado por las consecuencias de la irracionalidad, históricamente desencadenada en nuestro siglo en repetidas ocasiones, insiste en que «una estética que no esté orientada hacia la verdad se ha olvidado de su cometido y será casi siempre una estética de cocina. La verdad es esencial a las obras de arte. Tanto ellas como una legítima relación con ellas tienen que tener un momento cognoscitivo. Dejarlas al cuidado de lo irracional es una profanación bajo el pretexto de una realidad superior. El conocimiento de las obras de arte es consecuencia de su propia estructura cognoscente: son formas de un conocimiento que no es cono-

[1] Th. W. Adorno, *Teoría estética,* Madrid, Taurus, 1971, pág. 452.

cimiento de objeto. Y ésta es también la paradoja de la experiencia artística. Es la evidencia de lo inevidente, la comprensión de lo incomprensible. Así es la conducta de los artistas; por ello hay tanto de apócrifo y de desamparado en sus teorías. La tarea de la filosofía del arte no es clarificar lo incomprensible, como ha intentado tozudamente la especulación, sino que se trata de entender la propia incomprensibilidad. Ha de conservarla como un rasgo de las cosas mismas y así se preservará de cualquier violación contra ella» (ob. cit., págs. 449-450).

No obstante, Adorno (aun siendo perceptible el peso de Hegel en su reflexión y el reconocimiento de su meditación sobre la estética) no puede aceptar ya la idea de «lo bello como brillo sensible de la Idea», ni el concepto de Espíritu absoluto presupuesto en tal concepción. La realidad de la razón y sobre todo la presunta racionalidad de lo real postulada por Hegel «se ha convertido en una broma sangrienta». La herencia marxista recibida por Adorno le hace considerar irreversible la crítica al idealismo, de Platón a Hegel. Toda estética «tradicional» está definitivamente «anticuada».

Incluso en Kant, en su noción de «complacencia desinteresada» podemos reconocer la idea tradicional del goce estético, la primacía de la actitud contemplativa en la cual el observador desaparece en la obra contemplada. Esta estética complaciente habría llegado a su fin. En un mundo desgarrado y convulso, en una época a la deriva, ni siquiera ya en el acomodado confort burgués que se convirtió en el blanco de los dardos provocadores de un arte comprometido, el goce de la contemplación parece resultar inadmisible, si no imposible.

«Tanto menos se goza de las obras de arte cuanto más se entiende de ellas. Anteriormente, la forma tradicional de enfrentarse con las obras de arte, forma que tiene su importancia para la explicación de las mismas, era la de la admiración: las obras de arte son así en sí mismas, no para el que las contempla. (...) La relación con el arte no es la de la posesión del mismo, sino que, al contra-

rio, era el observador el que desaparecía en la cosa» (ob. cit., pág. 25).

En un tiempo en que el fragmento roto es más significativo, más poderoso simbólicamente que la totalidad armónica, la proporción y la simetría; en una época en que la disonancia —auténtico rostro de la fealdad— es más real y verdadera que la armonía de las partes ordenadas, «hay que demoler el concepto del goce artístico como constitutivo del arte» —dirá Adorno.

Desde entonces la estética de lo feo, de lo grotesco, de lo siniestro y hasta de lo abyecto, ha pasado a formar parte de las creaciones artísticas. Un arte de denuncia, un arte de repulsa, un arte que llega a quererse antiarte. En Adorno se expresa como el ideal de lo negro:

«Para poder subsistir en medio de una realidad extremadamente tenebrosa, las obras de arte que no quieran venderse a sí mismas como fáciles consuelos, tienen que igualarse a esa realidad. Arte radical es hoy lo mismo que arte tenebroso, arte cuyo color fundamental es el negro (...) La injusticia que comete todo arte placentero y en especial el de puro entretenimiento va contra los muertos, contra el dolor acumulado y sin palabra» (ob. cit., pág. 60).

Desde otro registro bastante distinto del empleado por el Adorno crítico de las consecuencias de la dialéctica de la Ilustración, desde una actitud profundamente escéptica, cuando no pesimista, del desarrollo de la modernidad, Arnold Gehlen se centra en la pintura del siglo xx para asistir perplejo al vaciamiento de sentido en el arte. Hasta los años 30 del siglo xx el arte podía mostrar con orgullo su conciencia de ser arte revolucionario; las vanguardias artísticas destruyeron tanto los contenidos como las formas artísticas tradicionales y se sumergieron en el campo de la subjetividad. El arte se aliaba cada vez más a la reflexión y su destino parecía el de un arte conceptual. Gehlen, efectivamente, apuesta incansablemente por una *pintura conceptual*, un «arte de la reflexión».

En los años 40 y 50 el *arte abstracto* se había adueñado de las exposiciones y del «mercado», pero ya en la década de los 60 la aventura de los abstractos parece que ha llegado a su fin. Es quizás el fin de la historia del arte. También la post-historia parece afectar, cómo no, al arte. Veámoslo en las siguientes palabras de A. Gehlen:

«En adelante ya no habrá un desarrollo artístico inmanente. La historia del arte de algún modo provista de un sentido lógico pertenece al pasado; la misma consecuencia lógica del absurdo pertenece al pasado; el desarrollo está liquidado, y lo que ha de venir ya está presente: el sincretismo de la interpenetración recíproca de todos los estilos y de todas las posibilidades: la *post-histoire*»[2].

Efectivamente, más que arte parece abundar el antiarte, una parodia del arte como en el *ready-made;* quizá se trate de la «disolución del concepto de arte». Las innovaciones de comienzos del siglo xx fueron realmente significativas, pero desde la segunda mitad del siglo, la falta de seriedad, de sentido, de contenido ha inundado el mundo del arte. El mercado del arte en la sociedad liberal capitalista dominante y la pretendida «democratización» como «nivelación por abajo» no ha hecho sino empeorar la situación del arte: «En adelante es artista todo aquel que quiera serlo; en consecuencia, todo es arte —o bien nada es arte, como opinaba M. Duchamp—. Nadie que haya tenido alguna ocurrencia, aun cuando no sea suya, queda excluido, ninguna obra es más determinante que cualquier otra». En el arte objetual, en el neodadaísmo, en el arte interdisciplinario que recurre abundantemente a los multimedia, el arte se ha alejado desmesuradamente del sentido tradicional del arte:

«La escena que ahora se nos ofrece —escribe Gehlen en 1972— es la siguiente: en el momento en que la abstracción comenzó a manifestarse anémica, se suscitó una

---

[2] Arnold Gehlen, *Imágenes de época: sociología y estética de la pintura moderna,* Barcelona, Península, 1994, pág. 315.

necesidad aún más acuciante de "innovaciones", de modo que los dos grandes poderes, a saber, el capital especulativo y los medios de masas, se acordaron de aquel anti-arte que tiempo atrás había culminado en el surrealismo y lo presentaron como la gran novedad. Tal cosa satisfizo seguramente el más estricto concepto del absurdo; en consecuencia, se ha comenzado otra vez a exponer basura y cachivaches, a empaquetar sillas y a encender lámparas» (ob. cit., pág. 347).

Gehlen conoció las «segundas vanguardias» (digamos entre 1942 y 1968: pop art, arte de acción, arte conceptual, etc.), pero ya no las tendencias posmodernas, como el neo-expresionismo o la transvanguardia italiana, el neo-minimalismo o el neo-pop. No parece, sin embargo, que su juicio hubiera cambiado de haber podido asistir a las más recientes expresiones artísticas

¿Es inevitable una mirada tan escéptica como la de Gehlen, tan crítico-negativa y desgarrada como la de Adorno? ¿Ha muerto realmente el gran arte y el sentido del goce estético o, por el contrario, asistimos a una de sus mutaciones, sin que por ello el sentido de lo bello y lo sublime pierda toda su relación con lo sagrado? ¿Tiene alguna «actualidad» la teoría estética que hemos descubierto en la tradición hindú? ¿No resultan significativas sus semejanzas con las teorías del arte occidental más destacadas? ¿Habrá que aceptar, sin más, que el idealismo de Platón a Hegel, pasando por Plotino, debe quedar definitivamente desterrado, o se tratará tan sólo de un exilio temporal, como el de los cinco hermanos *pandava,* hijos de Pandu, dirigidos por Arjuna, en el *Mahâbhârata,* tras el cual deberán volver a combatir en el *kurukshetra,* protegidos por Krishna, para reinstaurar el *dharma* (el bien, la verdad y la belleza)?

Cabe pensar, no obstante, si no conviene y hasta es necesario reconstruir (tras tanta demolición, tanta desconstrucción) el concepto del goce artístico y de contemplación estética en el arte, así como más en general la naturaleza de lo bello y el sentido del arte.

Hemos visto lo que sobre ello afirmó, hace ya unos diez

siglos la estética del shivaísmo de Cachemira, especialmente a través de Abhinavagupta. Hemos visto algunos intentos de rescatar una concepción similar en Coomaraswamy, Schuon, Kramrisch y otros defensores de la vigencia del arte tradicional como arte sagrado. Hemos insinuado que en la propia tradición occidental la concepción clásica del arte adopta una perspectiva muy similar. No estará de más recordar brevemente las ideas centrales de la estética de Platón y de Plotino para que las semejanzas salten a la vista.

En el caso de Platón hay que remitirse al *Hipias mayor, Fedro,* y sobre todo, *Banquete*, para mostrar cómo las distintas cosas bellas, pertenecientes al mundo sensible, no son bellas más que debido a su participación en la Idea de Belleza. El término Idea en Platón puede producir confusión en los no iniciados en su pensamiento, pues no tiene que ver con nuestros conceptos mentales, sino con una realidad suprasensible, que constituye la verdadera realidad, respecto de la cual los fenómenos sensibles no son más que una especie de sombras o reflejos pálidos, tal como la célebre alegoría de la caverna lo ilustra.

La esencia de la experiencia estética, en sentido platónico, se muestra en el bello discurso de Sócrates en *Banquete,* relatando la iniciación en los secretos del amor que habría recibido de Diotima de Mantinea. Tras recorrer los distintos peldaños de la escalera del amor, partiendo de los cuerpos bellos y pasando por la belleza de las almas, Sócrates nos revela la visión definitiva de la Belleza en sí, la Belleza absoluta, capaz de dar sentido a nuestra existencia.

> En efecto, el que hasta aquí ha sido educado en las cuestiones amorosas y ha contemplado en este orden y en debida forma las cosas bellas, acercándose ya al grado supremo de iniciación en el amor, adquirirá de repente la visión de algo que por naturaleza es admirablemente bello, aquello precisamente, Sócrates, por cuya causa tuvieron lugar todas las fatigas anteriores,

> que en primer lugar existe siempre, no nace ni muere, no crece ni decrece, que en segundo lugar no es bello por un lado y feo por el otro, ni tampoco unas veces bello y otras no, ni bello en un respecto y feo en el otro, ni aquí bello y allí feo, de tal modo que sea para unos bello y para otros feo (...)
>
> (Se trata efectivamente de) la Belleza en sí que siempre es consigo misma específicamente única, en tanto que todas las cosas bellas participan de ella en modo tal, que aunque nazcan y mueran las demás, no aumenta ella en nada, ni disminuye ni padece nada en absoluto (Banq. 211b-e).

No cabe duda de que se trata de la descripción de una experiencia estética y extática, metafísica y mística, que transporta al alma a otra dimensión, a su verdadera patria, y le permite contemplar la fuente de toda belleza, una Realidad quizá con múltiples rostros, uno de los cuales es el rostro de lo Bello. Como el resto de realidades ejemplares, arquetípicas, a las que el idealismo platónico llamó «Ideas», no se trata de fenómenos situables en coordenadas espacio-temporales, sujetos al nacimiento y la muerte, ni tampoco de conceptos lógicos pensables por la razón humana. Se trata de «realidades esenciales» en una dimensión atemporal e inespacial, no sometidas a condiciones relativas (psicológicas, históricas, culturales), únicas, al parecer, válidas para los diferentes tipos de relativismos que se fueron apoderando de la mentalidad y la sensibilidad moderna y contra los que ya Sócrates y Platón tuvieron que combatir dialécticamente, representados entonces por los sofistas.

Aunque todas las cosas bellas desaparecieran, aunque todo esta manifestación sensible dejara de existir, y con él nuestros cuerpos y el ojo de la carne, la Belleza absoluta no sufriría menoscabo alguno, ni tampoco la contemplación de la misma a la que seguirían teniendo acceso las almas inmortales, desnudas, desencarnadas, incorpóreas, en su propio mundo, su propio plano, su propia dimensión

anímico-espiritual a la que Platón denominó el mundo inteligible. El ojo del alma no muere y la contemplación sigue siendo posible.

Sin duda el pensamiento de Platón es una de las versiones inaugurales de la tradición occidental en la cual asistimos a una luminosa expresión de la filosofía perenne. A muchos puede resultar inadmisible una vuelta, una vez más, a Platón. Ciertamente no se trata de eso, sino del reconocimiento de su proximidad al ideal regulativo que aquí seguimos llamando *Philosophia perennis*. Ideal regulativo que no excluye su «encarnación», su «realización», siempre parcial y deficiente, pues la sabiduría atemporal de que se trata no sería tanto una teoría filosófica o una obra de arte, como si algo finito pudiera alguna vez contener la Infinitud, cuanto una Realización integral, un Conocimiento por identidad en el cual el Sujeto se sabe ser toda la realidad, de la cual el cosmos natural y el cosmos artístico no son sino una expresión simbólica, cosmovisiones.

Y quien dice Platón, al pensar en reflejos de esa Sabiduría, dice Plotino o Eckhart, Siddhartha Gautama —el Buddha— o Jesús de Nazareth —el Cristo—, Descartes o Hegel, Patañjali o Shankara, Chuang-Tsé o Padmasambhava, Ramânuja o Abhinavagupta, San Agustín o Nâgârjuna, Santo Tomás de Aquino o Hui Neng, Dôgen o Sri Ramakrishna, Nishitani o Hakuin, Tanabe o Ramana Maharshi, Rudolf Steiner o Sri Aurobindo, por dar cita a personajes de distintas tradiciones, sin tratar de sugerir ningún tipo de identificación fácil y sin entrar aquí en las diferencias tipológicas entre «fundadores de religiones» y «profetas», «filósofos» y «místicos», etc. Baste con que leamos en ellos, en sus experiencias y/o en sus obras, algún reflejo sostenido y consciente de esa Sabiduría sagrada que constituiría el núcleo esotérico de las distintas religiones y metafísicas espirituales

Pero volvamos a la tradición occidental y pasemos de Platón a Plotino. Unos siete siglos más tarde, diríase que Platón renace en Plotino para recrear su propia obra,

profundizando en la experiencia mística, tal como podemos saborearlo en la lectura de las Enéadas y como Porfirio nos transmitió. En el capítulo 6 de la primera Enéada leemos algunas de las reflexiones de Plotino sobre la belleza, siguiendo fielmente, como casi siempre, a Platón.

Plotino recrea la noción de belleza del alma (semejante a lo Divino, fuente de toda belleza) en relación con la belleza de las virtudes, pero también en esos momentos especiales de contacto con el fondo de nuestro propio ser, de profundo auto-conocimiento (auto-contemplación), cuando la luz del alma se revela en toda su belleza esencial:

> ¿Qué experimentáis justamente al contemplaros a vosotros mismos y descubrir vuestra belleza interior? ¿Cómo definiríais esa báquica agitación, esa emoción, ese anhelante deseo de convivir en la intimidad y de recogeros en vosotros mismos, desdeñando enteramente vuestros cuerpos?[3]

Dejando de lado en este momento ese desdén por el cuerpo, a mi entender ya no defendible en la espiritualidad actual, diríase relato de un momento de meditación en el sentido yóguico de la palabra, de meditación contemplativa, tal como hemos visto que desempeña un papel destacado en el arte como camino yóguico, el *shilpa-yoga*. Meditación en el sentido de trascender los procesos psicológicos y permanecer muy despierto en esa lucidez silenciosa que permite el descubrimiento y revelación de la belleza de la luz del alma. Los fenómenos de luz interior son bien conocidos en diversas técnicas de meditación, luz del alma que parece fundirse con la luz primordial en el resplandor de su belleza. Veamos con qué claridad aparece en Plotino esa experiencia del alma como luz, justamente

---

[3] Plotino, *Enéada primera,* Madrid, Aguilar, 1966, págs. 106-107.

en estado de «unificación» —buena traducción posible del término *yoga*—:

> ¿No deberemos decir que eres tú, por entero, una luz verdadera, mas no una luz que pueda medirse en su dimensión o en su forma o disminuir o aumentar aquélla de manera indefinida, sino más bien una luz imposible de medir porque sobrepasa toda medida y cantidad? (ob. cit., pág. 115).

Si recordamos lo que decíamos a propósito del templo de Kailasanath, cuya belleza y majestuosidad ha sido arrancada a la piedra, mediante la sustracción de aquello que sobraba para que destacase su forma, y cómo ello resultaba un apropiado símbolo del trabajo interior, según el cual la realización espiritual no es tanto un lograr algo nuevo como des-cubrir nuestra naturaleza profunda siempre ya existente, en tanto que conciencia átmica, luz del atman, no nos sorprenderá hallar la misma idea en Plotino:

> Vuelve sobre ti mismo y mira, y si aún no ves la belleza en ti mismo, haz lo que hace el escultor de una estatua que debe llegar a ser bella: que toma una parte, la esculpe, la pule y la limpia de tal manera que alcanza a arrancar al mármol una forma bella. Así, tú también, quita todo lo superfluo, endereza todo lo tortuoso y limpia todo lo que está oscuro hasta hacerlo brillante, y no ceses a la vez de modelar tu propia estatua hasta que se manifieste en ti el divino resplandor de la virtud y alcances a ver la moderación asentada sobre un trono sagrado (ibid.).

Platón afirma en *República* que el Bien se halla «más allá de las Ideas en dignidad y poder». El Bien se mostraba en ocasiones como una Idea más, pero con frecuencia se revela como algo que trasciende a las mismas Ideas, como la fuente de todo ser y toda inteligibilidad, de modo análogo a como el Sol es, en el mundo físico,

fuente de toda vida y toda visibilidad. No obstante, la Belleza, objeto de cantos tan bellos como el citado del *Banquete*, diríase se convierte también en uno de los rostros de la Realidad última. Pues bien, también Plotino parece dudar a la hora de establecer la relación entre el Bien y la Belleza, al tiempo que introduce con mayor claridad la noción de Dios, identificándola con el Bien o, en terminología más propia, con lo Uno. Y es que podríamos pensar que Dios, Bien, Belleza, Verdad, Ser, constituyen distintos Nombres, distintos Rostros de esa Realidad que puede ser contemplada desde perspectivas diferentes, con intereses distintos, cada uno de los cuales se identifica más con uno de esos nombres. Veamos, en cualquier caso, la postura de Plotino, en la que destaca, como se decía en las escuelas de misterios de la antigüedad, a las que tanto Platón como él tuvieron acceso todavía, el principio de que sólo lo semejante puede conocer a lo semejante, sólo lo puro puede conocer lo puro, de ahí la necesidad de una radical purificación como paso previo para acceder a la Iniciación, a la contemplación de «Aquello que al ser conocido todo se torna conocido» —como reza la Upanishad— mediante un conocimiento que es un «conocimiento por identidad», a través del cual uno se convierte en aquello que conoce. Y es que el alma tiene la posibilidad de ser todas las cosas, de asimilarlas y asimilarse a ellas mediante el conocimiento contemplativo, como el mismo Aristóteles intuyó.

Dice Plotino, a este respecto:

> Que todo se haga, pues, en primer lugar, semejante a Dios y bello, si quiere contemplar a Dios y a lo Bello. En su ascensión alcanzará primero la Inteligencia y sabrá que en ella son bellas todas las ideas y aun podrá decir que allí se encuentra la Belleza, esto es, las ideas: pues por ellas mismas, que son los productos y la esencia de la Inteligencia, tienen realidad todas las bellezas. Lo que está más allá de la Belleza, lo llamamos nosotros la naturaleza del Bien, delante de la cual se encuentra situado lo Bello. De este modo, y para dar una impre-

> sión de conjunto, diremos que lo Bello es lo primero; ahora bien, si queremos dividir lo inteligible habrá necesidad de distinguir lo Bello, como lugar de las ideas, del Bien, que está más allá de lo Bello y es fuente y principio de él. O deberá concederse que el Bien y lo Bello están colocados en un mismo principio, con la salvedad de que lo Bello se incluye también en lo inteligible (ob. cit., 116).

No es necesario insistir en la influencia de Platón y Plotino en toda la tradición occidental, metafísica y mística, pero también artística. La reflexión cristiana sobre el arte y la belleza sigue bebiendo de las fuentes neoplatónicas y, así, Tomás de Aquino destacará esas tres condiciones —ya señaladas— de la belleza: *a)* integridad o perfección; *b)* proporción o armonía debida; *c)* luminosidad o claridad; brillantez, quizá, como puede traducirse el término *claritas*. Volvemos a ver en la luz uno de los símbolos preferidos de la belleza (y la verdad) divinas. ¿Y qué es la *claritas*? Pues justamente «el resplandor de la forma». «La manifestación sensible de la Idea», vimos que afirmaba Hegel. El brillo del Espíritu, en alguno de sus aspectos, logrando traslucir, transparentarse bajo el ropaje de una forma capaz de expresar el contenido y la verdad que también en el arte se revela.

En la doctrina tradicional cristiana del arte, fiel a la metafísica correspondiente, la belleza es uno de los trascendentales, «convertible» con lo bueno y lo verdadero. Siendo la creación obra divina no podía dejar de ser verdadera, buena y bella. Incluso, como sabemos, la belleza de la obra de arte tratará de ser un reflejo de esa belleza material que es el mundo como obra de arte del Artista divino. Belleza material, cósmica, mundanal que lleva la huella de su Creador, él mismo eminentemente bello, Belleza primigenia, luminosa, radiante, deslumbrante, como Sol espiritual para nuestros vulnerables ojos.

Aprovechemos esta vieja doctrina para aproximarnos a la reflexión sobre el fenómeno estético ofrecida en nues-

tros días por X. Zubiri. No porque sea cierto que Zubiri debe entenderse como uno de los neo-escolásticos de nuestro siglo, tal como algunos pensaron tras la publicación de sus primeras obras, sino por el reconocimiento de la labor filosófica de este hondo pensador cuyas profundidades siguen descubriéndose gracias a la publicación de varias obras póstumas (entre ellas la que aquí citamos) como complemento a esa notable trilogía que se ha convertido en el canon hermenéutico del resto de su obra[4].

Al igual que Kant y Hegel, diríase que Zubiri encarna no precisamente la figura del artista, sino más bien la del pensador, el filósofo, el metafísico. No obstante, en tanto que reflexión filosófica, asistimos en todos estos casos a aportaciones relevantes sobre el fenómeno estético.

En el curso impartido en 1975[5], en el que vamos a basarnos, Zubiri delimita con claridad su reflexión, dejando de lado todo lo relacionado con la «obra de arte», para centrarse en el fenómeno estético. La cuestión es dilucidar qué se entiende cuando decimos de algo que es «bello». En qué consiste que algo sea «bello», así como matizar qué tipo de «sentimiento» es aquel al que denominamos «sentimiento estético».

Los sentimientos son muchos, pero desde el punto de vista de la realidad en que todo sentimiento se actualiza no hay más que dos sentimientos: *fruición o gusto* y disgusto. No son dos sentimientos más en la lista, sino que todo sentimiento puede tener esta doble modalidad del gusto y del disgusto.

> La fruición es la satisfacción acomodada a la realidad actualizada en el sentimiento. Es el disfrute en esta actualidad (pág. 341).

---

[4] Se trata de 1) *Inteligencia sentiente: inteligencia y realidad* (1980); 2) *Inteligencia y logos* (1982); y 3) *Inteligencia y razón* (1983), publicadas por Alianza.

[5] «Reflexiones filosóficas sobre lo estético», en X. Zubiri, *Sobre el sentimiento y la volición*, Madrid, Alianza, 1992.

«Empléese el vocablo que se quiera —dice Zubiri—, fruición, complacencia, goce; es igual. El goce está en el momento de actualidad de lo real; no es, pues, puramente un sentimiento más como todos los demás. Uno puede gozarse en su tristeza, como puede estar triste en sus goces. El goce afecta siempre y concierne a la dimensión por la cual el sentimiento como atemperamiento da a la realidad» (pág. 344).

Y a continuación expone lo que es, quizá, su idea central en estas reflexiones:

> Yo puedo tener la fruición y la complacencia en algo real no por las cualidades que tiene, sino pura y simplemente porque es real. Ése es el sentimiento estético. Es la fruición en algo real, simplemente porque es real (pág. 345).

De este modo se pone de manifiesto la esencia del fenómeno estético. Y es que todo puede convertirse en término de un sentimiento estético, con tal de que tenga la fruición y la complacencia ante cualquier cosa, no por las cualidades que tenga, sino simplemente por ser real.

> La complacencia en lo real como real es justamente, a mi modo de ver, la esencia del sentimiento estético (pág. 346).

Más que hablar de «sentimiento estético» habría que hablar de lo estético de todo sentimiento. Y es que no se trata de un sentimiento especial, sino que es el momento «real» de todo sentimiento, es la fruición de lo real como real en todo sentimiento.

«La Lógica, la Ética y el Arte son tres expresiones de la actualidad primaria de la realidad en la inteligencia, en la voluntad y en el sentimiento temperante del hombre» (pág. 351).

Dicho en lenguaje de los trascendentales escolásticos: «Tratándose de la inteligencia, la realidad cobra el carác-

ter de *verum;* tratándose de la voluntad, la realidad cobra el carácter de *bonum;* tratándose del sentimiento, cobra el carácter de bello, de *pulchrum*» (pág. 355).

De ahí que las cosas sean bellas en sí mismas. Y lo que constituye la belleza de las cosas es pura y simplemente la actualización. «La realidad es fruitiva en sí misma, y por eso es bella en sí misma» (pág. 357).

Zubiri sigue distinguiendo tres estratos de la belleza de las cosas:

a) La fruición de las cosas «en su realidad».
b) La fruición de las cosas «por ser reales».
c) La fruición de la realidad «en cuanto realidad».

En su primer estrato hablamos de las cosas *hermosas,* en el segundo estrato de las cosas *bellas,* y en el tercero hablamos del *pulchrum. Pulchrum* traduce el griego *kalón,* y no debemos perder de vista que en español el término «pulcro» significa tanto la dimensión de belleza como la dimensión de limpieza (pulcritud) de un ambiente o una idea.

> El *pulchrum* es, pues, pura y simplemente la realidad en cuanto tal limitada, y en cuanto actualizada en una fruición. Es el sentimiento estético puro, por así decirlo, en toda pulcritud (pág. 369).

En definitiva, el *pulchrum* es un carácter trascendental de la realidad en cuanto tal. «El *pulchrum* es la realidad en cuanto actualidad en fruición estética.»

Lo que le interesa mostrar aquí a nuestro autor es cómo los tres trascendentales *(verum, pulchrum, bonum)* se recubren y tienen una unidad intrínseca.

> Uno piensa nada más que en el *bonum,* y se dice que la verdad es el bien de la inteligencia, y que la belleza es el bien de los sentimientos. Pero puedo partir de otros trascendentales distintos del *bonum.* Puedo partir del trascendental verdad, y entonces la belleza es la verdad del sentimiento estético, y el bien es la verdad moral de

> la voluntad. La belleza tiene su propia verdad, como la tiene la bondad. Y puedo partir de la propia belleza, y descubrir que entonces la belleza es un carácter de fruición de la verdad en la inteligencia, y un carácter de fruición de la bondad en la voluntad. Los tres trascendentales se recubren (pág. 387).

Tienen una unidad intrínseca porque son tres caracteres de una cosa que es lo real; su «sujeto» es lo real. No son atributos o propiedades del ente, como tantas veces se afirmó. Los trascendentales son pura y simplemente actualidades de lo real en tanto que mundanal, son la realidad en tanto que principio de actualidad.

> En cuanto real, todo es verdadero, bueno y pulcro. En cuanto limitado, puede ser falso, malo y feo. Pero siempre dominará lo positivo, es decir, lo verdadero, lo bueno y lo pulcro sobre lo falso, lo malo y lo feo. Pues bien, lo estético es pura y simplemente esto, la actualidad fruitiva del pulcro ámbito de la realidad en cuanta tal. Y su expresión, la expresión de esta actualidad, es justamente la esencia del arte (pág. 391).

No es cuestión de entrar aquí en la «noología» zubiriana (su «teoría del conocimiento» o más bien «estudio de la inteligencia) desarrollada fundamentalmente en la trilogía indicada. Recordemos tan sólo la honda influencia recibida de Husserl y Heidegger y cómo su pensamiento va cobrando su figura propia a medida que se diferencia de sus dos principales maestros. Tengamos presente solamente que la «conciencia» de Husserl, transformada por Heidegger en «comprensión», desembocaría en la «aprehensión» de Zubiri. Todo conocimiento se basará en la «aprehensión primordial de realidad», acto fundacional de la inteligencia sentiente. De manera análoga, el papel desempeñado en Husserl por la «intencionalidad», que se convertirá en la «presencia» heideggeriana, dará lugar a la noción de «actualidad» en Zubiri.

Recordemos la célebre caracterización del inteligir humano: «la intelección humana es formalmente mera actualización de lo real en la inteligencia sentiente» (IRE 13). Basten estas escasas referencias para situar un poco mejor las constantes alusiones a la «actualización» en los textos citados de Zubiri. Recordemos que lo bello, lo *pulchrum*, es la realidad «actualizada» (en la inteligencia sentiente) en tanto que fruición estética.

Resulta obvio que Zubiri no habla en ningún momento de arte sagrado; no obstante, no parece descabellado pensar que la concepción arriba esbozada no queda alejada de la concepción metafísica en la que aquí nos hemos venido moviendo en la exposición del arte y la estética hindúes. Sobre todo si tenemos en cuenta que, en Zubiri, el estudio de la intelección y de la realidad estuvo siempre acompañado del estudio de la religación. Religación que queda actualizada en nuestra inteligencia como peculiar ligadura al poder de lo real. Poder de lo real cuyo esbozo intelectual llevará a Zubiri a comprenderlo no como realidad-objeto sino como realidad-fundamento, como realidad última, fundante y fundamentante, realidad fontanal concebida como «Persona absoluta». Un Fundamento que no es sino «Dios trascendente-en-las-cosas».

En ese sentido, el estrato más profundo de la experiencia estética, aquel que actualiza las cosas fruitivamente, gozosamente, no por tener esta o aquella cualidad, sino justamente por ser «reales», bien podría decirse que está ejercitando esa mirada meditativa, contemplativa, iluminadora y sacralizadora (o sacro-receptora) de la realidad, mirada propia del ojo del artista que es capaz de ver «todas las cosas en el Atman y el Atman en todas las cosas». En palabras de Zubiri, ese Fundamento al cual nos sentimos religados es «la Presencia de Dios en las cosas».

Recordemos que para el iluminado todo rezuma la belleza de lo Sagrado. Toda obra de arte, como la Naturaleza en su conjunto, no es sino teofanía, símbolo y expresión de lo Divino. Pero no se trata de retroceder hasta los clásicos

para cobijarse en ellos ante la tormenta que nos zarandea. Tan sólo de asumir la tradición, no olvidar las raíces, no menospreciar las similitudes inter-culturales. Sugerir algunas notas de esa sinfonía interpretada por una filosofía perenne, también ella de múltiples rostros. Por ello conviene mostrar cómo algunos autores recientes siguen portando la antorcha de una concepción del arte cuyo lenguaje nos remite a lo Sagrado como fuente de todo sentido, de toda significación, de toda belleza. Y la experiencia estética se revela no como un sustituto, sino como una hermana gemela de la experiencia mística, yóguica, espiritual.

Efectivamente, si bien el proceso moderno de secularización y desacralización ha afectado al arte hasta el punto de convertirse en mayoritario el rechazo del arte tradicional, religioso y sagrado, vemos que no faltan, en el mismo Occidente, voces que tratan de mostrar la legitimidad o hasta inevitabilidad de ese nexo de unión entre la creación artística y una concepción espiritual de la existencia. Un buen ejemplo reciente es el de George Steiner. Veámoslo con sus propias palabras:

> El encuentro con lo estético es, junto con ciertos modos de la experiencia religiosa y metafísica, el conjuro más «ingresivo» y transformador a que tiene acceso la experiencia humana. De nuevo la imagen adecuada es la de una Anunciación, la de una «belleza terrible» (Yeats) o gravedad que irrumpe en la pequeña morada de nuestro cauto ser. Si hemos oído correctamente el aleteo y la provocación de esa visita, la morada ya no es habitable de la misma manera que antes[6].

No obstante, no nos parece necesaria la estetización exclusivista a la que llega Steiner, como cuando afirma que «sólo existe un terreno en el que se desarrolla la experiencia de la libertad. Sólo en una esfera de la circunstancia

---

[6] George Steiner, *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1991, pág. 176.

humana, ser es ser en libertad. Se trata del ámbito de nuestro encuentro con la música, el arte y la literatura» (ob. cit., pág. 188).

El estremecimiento de la experiencia estética constituye una puerta abierta hacia lo trascendente, como hemos visto en la similitud estructural entre la experiencia estética y la experiencia mística en Abhinavagupta y en la casi totalidad del arte hindú. Steiner tras recrear la profundidad y la altura de dicha experiencia, tiene la valentía de no evitar una conclusión semejante:

> Todas estas son poderosas racionalizaciones. Al final de esta argumentación quiero indicar que enmascaran una cobardía más radical; que el embarazo que sentimos al dar testimonio de lo poético, de la entrada en nuestras vidas del misterio de la otredad en el arte y la música, es metafísico-religioso. Deseo dejar claro aquí la convención imperante de ese evitar y, también, mi incapacidad personal, tanto intelectual como expresiva, para superarlo adecuadamente (ob. cit., pág. 218).

Su hipótesis es, no obstante clara y manifiesta, desde el comienzo: «Mi hipótesis es que la experiencia del significado estético —en particular el de la literatura, las artes y la forma musical— infiere la posibilidad necesaria de esta *presencia real*» (la presencia de Dios). Dios no es una palabra gastada de nuestra gramática (Nietzsche), sino que nuestra gramática vive y genera mundos porque existe la apuesta en favor de Dios (cfr. ob. cit., 14), y hasta el final: «Este ensayo sostiene una apuesta por la trascendencia. Sostiene que hay una presuposición de presencia en el acto de arte y en su recepción, en la experiencia de la forma significativa» (ob. cit., pág. 259).

Ni qué decir tiene que Steiner habla en lenguaje judeocristiano, o a lo sumo su tesis admite expresarse en lenguaje platónico-mitológico para decir lo esencial: que «la estética es el hacer formal de la epifanía. Hay un brillar a través de».

Desde su propia perspectiva, no obstante, creo que Steiner ofrece una lúcida y actual reflexión acerca de la sacralidad del arte. Terminemos su presentación con estas palabras:

> Todo arte y literatura de calidad empiezan en la inmanencia. Pero no se detienen ahí. Y esto significa sencillamente que la empresa y el privilegio de lo estético es activar en presencia iluminada el *continuum* entre temporalidad y eternidad, entre materia y espíritu, entre el hombre y «el otro». En este sentido exacto y común, la *poiesis* se abre a lo religioso y lo metafísico, y está garantizada y asegurada por ellos. Las preguntas ¿qué es la poesía, la música, el arte?, ¿cómo pueden no ser? o ¿cómo actúan sobre nosotros y cómo interpretamos su acción? son, en última instancia, preguntas teológicas (ob. cit., pág. 275).

Obviamente la lucidez de G. Steiner no es la única muestra de esa re-unión del arte y la trascendencia o lo sagrado. Habría que recordar, ya entre los mismos artistas más creativos e innovadores de nuestro siglo, figuras como la de Kandinsky y Mondrian, sin ocultar el trasfondo teosófico de su inspiración, o más recientemente las de Joseph Beuys o Georg Baselitz, con reconocidas influencias de la concepción antroposófica expuesta por Rudolf Steiner. Los nombres podrían multiplicarse: Malevich, Brancusi o Franz Marc insistieron en esta dimensión sacra del arte. Veamos algo de esto en el marco de una de las presentaciones más recientes de la sabiduría perenne, la llevada a cabo por Ken Wilber.

Hemos visto cómo el arte y la estética hindúes poseen puntos esenciales en común con lo que sería un sentido perenne del arte, igualmente expresado en otras tradiciones (buddhista, cristiana, islámica, taoísta, etc.). Hemos tenido ocasión de mostrar fundamentalmente una de las versiones de la *Philosophia perennis*, aquella expuesta por Guénon, Coomaraswamy, Schuon, Kramrisch, etc., ciñéndonos a su interpretación y valoración del arte hindú. Algunos

textos representativos de la propia tradición hindú (Vastusutra Upanishad, Abhinavagupta, etc.) nos han permitido saborear directamente este enfoque. No ha faltado alguna muestra de la reflexión de un autor hindú contemporáneo tan relevante como Sri Aurobindo, en quien creación artística (mediante la palabra) y reflexión estética alcanzaban cotas importantes en la presentación de una filosofía del arte que bien puede considerarse representativa de la sabiduría perenne, por más que sea independiente de la «escuela» antes mencionada.

Pues bien, otro enfoque que me parece digno de mención y que se reclama igualmente exponente de la filosofía perenne, es el representado por *la psicología transpersonal* y en lo que a nuestro tema respecta por la reflexión de Ken Wilber, sin duda el principal teórico de la concepción transpersonal. Wilber comenzó con temas más centrados en lo psicológico, pero siempre con una amplia dimensión filosófica, metafísica y espiritual[7], para desembocar en toda una filosofía de la cultura, entrando en diálogo crítico con las corrientes intelectuales más representativas de nuestro tiempo[8].

Podríamos caracterizar la psicología transpersonal como el intento de unir las investigaciones psicológicas más recientes con las distintas tradiciones místicas de la humanidad; si se quiere, más en general, la ciencia moderna y la sabiduría antigua. Se trata de uno de los intentos de filosofía comparada que merece tenerse en cuenta. Veamos qué tiene que decirnos Wilber sobre el arte y la filosofía perenne, a pesar de que el arte y la estética no sean las dimensiones dominantes de su enfoque.

---

[7] Véase sus primeras obras, todas ellas en editorial Kairós, *El espectro de la conciencia* (1977); *La conciencia sin fronteras* (1978); *El proyecto âtman* (1980); *Después del Edén* (1981); *Un Dios sociable* (1983).

[8] Véanse especialmente sus últimas obras: *Sexo, ecología y espiritualidad* (1995); *Breve historia de todas las cosas* (1996); *El ojo del espíritu* (1996); *y Ciencia y religión* (1998).

Wilber lleva ya dos décadas desarrollando una concepción evolutiva, actualizando la Gran Cadena del Ser, ya no sólo desde la metafísica occidental tradicional, sino desde un enfoque multicultural. La llave maestra de su exposición abre la distinción entre tres grandes etapas del desarrollo, que pueden denominarse: pre-egoica, egoica y transegoica; o pre-personal, personal, trans-personal, si se quiere, pre-racional, racional y supra-racional. La humanidad estaría recorriendo un proceso evolutivo en esa dirección y cabe determinar el estado de desarrollo de las grandes civilizaciones y culturas de la humanidad (estadios arcaico, mágico, mítico, racional... y más allá los estadios transpersonales). A su vez, en cada cultura siempre ha habido individuos que encarnan y expresan niveles superiores a la media; son los pioneros, genios, profetas, místicos, avatars, etc. Ellos habrían ofrecido testimonio de ámbitos espirituales de la realidad, aunque todavía no constituyesen el equilibrio medio de una cultura. El estudio comparativo de tales pioneros y faros de la humanidad nos permitiría hoy elaborar una concepción intercultural capaz de establecer con suficiente precisión los distintos niveles de desarrollo por los que hemos pasado, individual y colectivamente, y por los que se nos ofrecen como posibilidades colectivas futuras, previamente anticipados por algunos individuos capaces de vivir por delante de su tiempo, abriendo nuevos caminos.

En este contexto, aunque el arte no ha sido una de las preocupaciones centrales de Wilber, destaca el artículo titulado «En el ojo del artista: el arte y la filosofía perenne»[9]. En él recuerda la distinción de tres aspectos o dimensiones de la realidad: el mundo material, sensorial *(sensibilia)*, el mundo simbólico, conceptual *(intelligibilia)* y el mundo espiritual, trascendente y espiritual *(trascendelia)*. El ser hu-

[9] Ken Wilber, *Los tres ojos del conocimiento*, Barcelona, Kairós, 1991, págs. 157-173.

mano, microcosmos apto para penetrar en cada una de tales dimensiones, gozaría de las correspondientes facultades de conocimiento y de expresión: el ojo de la carne, el ojo de la mente y el ojo de la contemplación o del espíritu. Desde esta perspectiva, la cuestión central para el arte consiste, por una parte, en saber qué dominio de la realidad está intentando representar, reflejar o evocar, y por otra parte, en saber qué habilidad y competencia estética posee el artista para representar o evocar un fenómeno determinado.

Si Hegel dividía la historia del arte en tres grandes etapas: arte simbólico, arte clásico y arte romántico; y Gehlen lo hace en arte ideal (mítico-religioso, idealista y preburgués), arte realista (burgués, inmanentista) y arte abstracto (reflexivo, conceptual, orientado hacia la pura subjetividad), Wilber propone otra triple división según su preocupación se centre en el mundo material (arte imitativo, realista), el aspecto conceptual (arte abstracto, intelectual), o en la dimensión propiamente espiritual, transpersonal.

Podría pensarse, más de lo que Wilber lo explicita, que no se trata sólo ni tanto de tres etapas cronológicas como de tres enfoques, aspectos, niveles o hasta sentidos del arte. El caso es que con las primeras vanguardias asistiríamos al paso de los intentos por copiar fielmente el mundo de *sensibilia*, al fascinante esfuerzo creativo por expresar el mundo de *intelligibilia*. Cézanne, Kandinsky, Picasso, Braque, Mondrian, son destacados como ilustres pioneros de semejante revolución artística:

> El nuevo arte —el arte de la mente, el arte de representar la geometría del pensamiento, de ataviar las pautas del psiquismo *(intelligibilia)* con los ropajes de *sensibilia*— apareció cuando el artista, sin dejar de prestar atención al mundo externo, dirigió también su mirada hacia el interior, hacia el sujeto, observando entonces los patrones que estaban relacionados con las pautas de los objetos (ob. cit., pág. 162).

Pero nos interesa más todavía la posibilidad de que el arte represente el ámbito de lo espiritual, transpersonal *(trascendelia)*. Aquí Wilber quizá simplifica y generaliza excesivamente, dominado por su visión evolucionista, al afirmar que nunca antes el arte había representado el ámbito de lo espiritual, ya que lo que se tenía por tal era entendido todavía de modo mitológico. De ahí que afirme: «Por más inspirado que esté el artista, el arte gobernado por la sensibilidad religiosa mítica está contaminado por la plaga del fundamentalismo mítico. Cualquier aproximación espiritual al mundo del arte (al igual que a la filosofía, la psicología y la metafísica) debe dejar a un lado la mitología y abordar directa e inmediatamente el Espíritu por medio de la intuición y la absorción contemplativa» (ob. cit., pág. 164).

No hace falta identificarse con el tradicionalismo antievolucionista y anti-moderno de algunos guenonianos para admitir la posibilidad no sólo de experiencias genuinamente espirituales (posmitológicas), sino de creaciones artísticas que merecen tal nombre. Me pregunto si no estará Wilber pensando exclusivamente en la pintura y la escultura —campos de los que toma todos los ejemplos— y olvida otras artes, desde la arquitectura hasta la música, pasando por la literatura. Y aún así, parece excesivamente simplista afirmar que nunca antes el arte había representado el ámbito de lo espiritual.

Aparte de ese punto, Wilber insiste —en la dirección apuntada en el arte hindú como *shilpa yoga*— en la posibilidad de considerar en arte como «un método de conocimiento y de desarrollo espiritual del artista». Sería el desarrollo espiritual del artista lo que le permitiría representar sus experiencias espirituales de modo que pueda estimular en quienes contemplan la obra una vivencia similar.

Kandinsky es citado, con razón, como uno de los ejemplos más evidentes del esfuerzo por comunicar esa dimensión espiritual. Es conocida su afinidad con la concepción teosófica de la existencia, al igual que algunas de sus de-

claraciones, como aquella realizada a un colega poco después de llegar a la Bauhaus, confesando su intención de «proclamar el reino del Espíritu... y celebrar la luz desde la luz, la radiante luz de la Divinidad, oponiendo al mundo materialista lo supraterrenal, la búsqueda de una razón de ser, la teosofía, la astrología, la exploración de una realidad situada más allá de nuestra angosta realidad terrenal».

Frases no menos impactantes y significativas de su enfoque espiritual podrían citarse de Mondrian, como cuando afirma: «En la medida en que lo espiritual crece en el individuo, la subjetividad, sin dejar de ser subjetiva, disminuye. La subjetividad sólo desaparece cuando tiene lugar un salto, una mutación de la existencia individual a la existencia universal».

El caso de Malevich es igualmente conocido: «Yo busco a Dios, lo busco dentro de mí... busco a Dios, busco mi rostro. Ya he perfilado su silueta y me esfuerzo por encarnarlo.»

El hecho de que en los autores citados (Kandinsky, Mondrian, Malevich) y otros muchos (Delaunay, Brancusi, etcétera) se produzca una explícita búsqueda espiritual y el arte constituya un medio de expresión de tal camino, no quiere decir que este tercer tipo de arte se haya realizado plenamente, ni siquiera medianamente. Según Wilber se trataría tan sólo de los primeros pasos, y probablemente dados de manera ingenua e infantil. Así como el paso de lo sensible a lo inteligible, de lo figurativo a lo abstracto tuvo pleno éxito, el paso de lo conceptual a lo espiritual en sentido estricto no ha sido más que los balbuceos iniciales. Lo importante es que, en palabras de Franz Marc, ha comenzado ya la búsqueda de «símbolos que pertenecen a los altares de la religión del futuro».

La razón de que el arte no haya dado el paso firme hacia la realización y expresión artística del espíritu, es la misma que la que impidió en filosofía que el idealismo alemán cuajara en una verdadera revolución espiritual: la falta de una serie de técnicas, prácticas y actitudes concretas que faciliten la meditación/contemplación espiritual y ayuden

a recorrer el camino de la verdadera realización, más allá de vislumbres e iluminaciones aislados, fragmentarios y azarosos. En palabras de Wilber:

> Creo que uno de los motivos por los que el arte moderno (y postmoderno) no ha logrado satisfacer su aspiración espiritual es por no haber utilizado las herramientas y técnicas de contemplación que proporcionan las disciplinas auténticamente meditativas. Si, como piensan Kandinsky, Mondrian, Brancusi y otros, el arte verdadero es la manifestación del Espíritu, si el ojo de la contemplación es el más apropiado para contemplar el Espíritu y si la meditación es una de las formas más seguras de abrir el ojo de la contemplación, el arte más puro y verdadero será el arte contemplativo, un arte nacido del fuego de la epifanía espiritual, avivado por las brasas de la meditación (ob. cit., págs. 169-170).

Recordaremos que los símbolos artísticos como soportes de la contemplación para el receptor eran, según los tratadistas hindúes y de acuerdo con los representantes de la Tradición primordial, la herramienta ofrecida para propiciar la contemplación espiritual que el artista creador previamente tenía que haber llevado a cabo y dominado para contemplar los modelos, los arquetipos, las realidades espirituales que quería representar y comunicar. Wilber lo recuerda: «Esto es precisamente lo que está detrás de muchas de las grandes obras del arte oriental, desde los *thangkas* tibetanos a los paisajes del zen y la iconografía hindú. Lo más sublime de estas obras de arte proviene de la meditación. El artista/maestro entra en *samadhi* (o unión-contemplación) y desde la unión sujeto/objeto, el "sujeto" "pinta" al "objeto", aunque los tres —pintor, pintura y objeto— constituyen ahora un solo acto indivisible (...). De este modo, en la contemplación o absorción nodual, el artista/maestro recrea una unión trascendental. En suma, pues, el arte que se origina en la conciencia no dual tiene acceso directo al Espíritu no dual. En tal caso, la calidad de la obra de arte depende, en primer lugar,

de la profundidad de la conciencia no-dual alcanzada por el artista y, en segundo lugar, de su peculiar talento.»

Permítasenos terminar con unas últimas reflexiones y algún fragmento poético de este gran pensador, místico, maestro espiritual y artista-poeta indio que es Sri Aurobindo. No deja de ser significativo que también Wilber lo tenga presente, de modo destacado en su particular presentación de una filosofía perenne a la altura de nuestro tiempo[10].

Sri Aurobindo, para muchos el último de los grandes *rishis* y *kavis* de la India, poeta-vidente, no sólo ha reflexionado sobre la naturaleza del arte, sino que ha ejemplificado con su obra artístico-poética esa función del artista —por otra parte no ajena a la tradición occidental, desde Platón a algunos románticos y ciertamente todavía hoy— consistente en ejercitar la visión espiritual, descubrir distintos aspectos de la Belleza divina mediante esa intuición espiritual despierta y servir de canal de expresión de la misma para elevar el alma de quienes entren en contacto con la obra de arte. Bien entendido que el arte no puede limitarse a ninguna tarea edificante, doctrinaria o moralizadora, no puede renunciar a su legítima autonomía:

«Su función —dice Sri Aurobindo hablando de la poesía, si bien podríamos ampliar su validez para toda creación artística— no es enseñar la verdad de ningún tipo particular, ni enseñar en absoluto, ni perseguir el conocimiento, ni servir ningún ideal religioso o ético, sino encarnar la belleza en la palabra y dar gozo»[11].

La (experiencia de la) Belleza y el Goce (estético) serían los dos valores que el Arte encarna de manera más directa.

---

[10] Puede verse mi artículo «Sri Aurobindo y la psicología transpersonal» en F. Rodríguez (ed.), *En torno a la psicología transpersonal*, Barcelona, Libros de la Liebre de Marzo (en prensa).

[11] Sri Aurobindo, *The Future Poetry*, Pondicherry, Sri Aurobindo Ashram, 1972, pág. 221.

La recreación de esas dos joyas de la existencia es lo que justifica y da sentido al arte. Es la idea, varias veces aparecida en nuestro texto, del Ananda como sentido último del ser, de la existencia y del arte. Como veíamos, *shântarasa* no es, a fin de cuentas, sino la fruición de lo real, como podríamos traducir ahora la expresión *âtmânanda*. Ésta es la clave de la filosofía del arte desde la antigüedad hasta nuestros días en la India:

> Según la antigua idea india es absolutamente cierto que el deleite, *ânanda*, es la naturaleza más creativa y expresiva del yo libre, porque es la esencia misma del ser original del Espíritu (Atman). Pero la belleza y el deleite son también el alma y el origen del arte y la poesía. El significado y la función espiritual del arte y la poesía es justamente liberar al hombre en el gozo puro y traer belleza a su vida (ob. cit., pág. 199).

La teoría de *rasa*, expuesta de la mano de Abhinavagupta, sigue presentándose como la esencia de la experiencia estética, recreada por Sri Aurobindo. Recordemos esa capacidad que tiene el arte de transmutar lo feo, lo doloroso y hasta lo trágico en belleza y goce estético: «Este sentimiento espiritual más profundo, este Ananda, es la fuente del goce y la belleza poéticos. Y brota de una esencia suprema de la experiencia, una suprema *aisthesis*, que en su naturaleza propia es espiritual, impersonal, independiente de las reacciones y pasiones personales de la mente, y por ello el poeta es capaz de transmutar el dolor, el sufrimiento y lo más trágico, terrible y feo en formas de belleza poética, gracias a este goce impersonal del espíritu en toda experiencia, sea cual sea su naturaleza» (ob. cit., pág. 230).

Sri Aurobindo ha narrado su experiencia de artista en relación con su magno poema *Sâvitri*, uno de los poemas más largos que se han escrito, obra sobre la que estuvo trabajando durante más de treinta años y que le sirvió como *sadhana*, como trabajo espiritual, a través del cual afilaba

su visión espiritual, se abría a la «inspiración» poética y matizaba los distintos niveles de la realidad desde los cuales puede proceder la palabra poética, inspirada, mántrica: «He empleado Sâvitri como un medio de ascenso. Comencé escribiendo desde cierto nivel mental y cada vez que lograba alcanzar un nivel superior lo reescribía desde ese nivel. Además si alguna parte me parecía que procedía de un nivel inferior no quedaba satisfecho dejándolo así, aunque se considerase «buena poesía». En realidad no he considerado *Sâvitri* como un poema que tenía que escribir y terminar, sino como un campo de experimentación para ver hasta qué punto puede escribirse poesía desde la propia conciencia yóguica y cómo podía hacerse de eso algo creativo»[12].

He aquí la actitud del artista yóguico, espiritual, abierto a la inspiración poética, de aquel que sabe que «la Belleza es la huella que nos muestra por dónde Él ha pasado».

Terminemos con esta breve muestra de *Sâvitri* —una leyenda y un símbolo—, que quizá pueda considerarse un ejemplo de esa creatividad artística capaz de ofrecer algunos de los símbolos que pertenecen a los altares de la espiritualidad del futuro

> He visto a los radiantes pioneros del Omnipotente
> sobre la orilla celeste que mira hacia la vida
> descender colmando la escalera ámbar del naci-
> [miento.
> Precursores de una multitud divina,
> surgiendo de los senderos de la estrella de la mañana
> llegaron al pequeño ámbito de la vida mortal.
> Les he visto cruzar el crepúsculo de una era,
> Hijos de ojos solares de una aurora prodigiosa,
> grandes creadores con amplias frentes en calma,
> poderosos demoledores de las barreras del mundo.

---

[12] «Sri Aurobindo's Letters on Sâvitri», en Sri Aurobindo, *Sâvitri*, Pondicherry, Sri Aurobindo Ashram, 1972, pág. 727.

Mensajeros de lo incomunicable
arquitectos de la inmortalidad.
Han llegado a la caída esfera humana,
rostros que conservan todavía la gloria del Inmortal,
voces que aún comulgan con los pensamientos de
[Dios,
cuerpos embellecidos por la luz del Espíritu,
portadores de la mágica palabra, del místico fuego,
llevando la dionisíaca copa del gozo,
ojos que se aproximan de un hombre más divino,
labios que cantan un himno desconocido del alma,
pies cuyo eco resuena en los corredores del tiempo.
Sumos sacerdotes de la sabiduría, la dulzura, el po-
[der y la dicha,
descubridores de los soleados senderos de la belleza.
Un día su paso cambiará la sufriente tierra
y justificará la luz en el rostro de la naturaleza

(*Sâvitri*, Libro 3.º, Canto 4.º)

This page intentionally left blank

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Th. W., *Teoría estética,* Madrid, Taurus, 1971.

ANTÓN, José Antonio, *Symbolica Nomina,* Barcelona, Símbolos, 1988.

ARCHER, Mildred, *Company Paintings,* Indian Paintings of the British Period, Delhi, Motilal, 1993.

AUROBINDO, Sri, *The Foundations of Indian Culture,* Pondicherry, Sri Aurobindo Ashram, 1972.

BASHAM, A. L., *The Wonder that was India,* Calcuta, Rupa & Co, 1992

BÄUMER, Betina (ed.), *Rûpa Pratirûpa: Alice Boner Commemoration Volume,* Nueva Delhi, Biblia Impex Private, 1982.

— *Kalâtattvakosha: A Lexicon of Fundamental Concepts of the Indian Arts* (2 vols.), Nueva Delhi, IGNCA, 1992

BHARATA, *Nâtyashastra,* con comentario de Abhinava Bhârati, Ramakrishna Kavi y J. S. Pade (eds.) Baroda, Oriental Institute, 4 vols.

BONER, A., *Principles of Composition in Hindu Sculpture,* Brill, Leiden, 1962, tb. Delhi, Motilal, 1990.

— *New Light on the Sun temple of Konarka,* Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Sansthan, 1972.

BONER, A.; SHARMA, S. R. y BÄUMER, B. (eds.), *Vâstusûtra Upanisad: The Essence of Form in Sacred Art,* Delhi, Motilal, 1982.

BROWN, P., *The Art of Indian-Asia (Buddhist and HIndu),* Bombay, 1942.

BURCKHARDT, Titus, *Principios y métodos del arte sagrado,* Buenos Aires, Lidium, 1982.

BUSAGLI, M., *Arquitectura oriental,* Madrid, Aguilar/Historia de la arquitectura, 1990.
CAKRAVARTI, Mahadev, *The Concept of Rudra-Siva through the Ages,* Delhi, Motilal, 1986; 219 págs., XII Plates.
CEREZO, P., *Arte, verdad y ser en Heidegger,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1963.
CIRLOT, J-E., *Diccionario de símbolos,* Barcelona, Labor, 1992.
CORREDOR-MATHEOS, J. (ed.), *El sagrat en l' art,* Barcelona, Cruilla, 1994.
COOMARASWAMY, A. K., *The Dance of Shiva,* Nueva York, 1918; tb. Nueva Delhi, Musdhiram Manoharlal, 1974; tb. Nueva York, Dover, 1985.
— *Elements of Buddhist Symbolism,* Cambridge, 1934 (2.ª).
— *A New Approach to the Vedas,* Londres, 1934.
— *The Transformation of Nature in Art,* Nueva York, Dover, 1956 (1.ª ed., 1934).
— *History of Indian and Indonesian Art,* Londres, 1972.
— *Elements of Buddhist Iconography,* Cambridge, Mass, 1935; 2.ª ed., Nueva Delhi, 1972.
— *La filosofía cristiana y oriental del arte,* Madrid, Taurus, 1980.
— *Sobre la doctrina tradicional del arte,* Barcelona, Tradición Unánime, 1983.
— *Teoría medieval de la belleza,* Barcelona, Tradición Unánime, 1987.
— *Traditional Art and Symbolism,* Princeton, Bollingen Series, 1986.
CRAVEN, R. C., *Indian Art,* Londres, Thames y Hudson, 1986.
DAGENS, Bruno (trad.), *Mayamata: An Indian Treatise on Housing Architecture and Iconography,* Delhi, 1985.
DATTA, Sarojit, *Folk Paintings of Bengal,* Delhi, Motilal B., 1993.
DEUTSCH, Eliot, «Reflections on some Aspects of the Theory of Rasa», H. D. Lewis (ed.), *Philosophy East and West,* Bombay, Blackie y Son, 1976.
DOCZI, György, *The Power of Limits: Proportional Harmonies in Nature, Art, and Architecture,* Boston y Londres, Shambala, 1994.
ECO, Umberto, *La definición del arte,* Barcelona, Martínez Roca, 1972; cfr. «Estética india y estética occidental», págs. 65-79.
— *Obra abierta,* Barcelona, Ariel, 1979.
ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano,* Barcelona, Labor, 1985.

ELIADE, Mircea, *Mefistófeles y el andrógino,* Madrid, Guadarrama, 1969.
— *Mito y realidad,* Madrid, Guadarrama, 1978.
FERNÁNDEZ ARENAS, J. (coord.), *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Anthropos-Palabra plástica, 1988.
FRÉDERIC, Louis, *L'art de l'Inde et de l'Asie du Sud-Est,* París, Flammarion, 1994.
GADAMER, H. G., *La actualidad de lo bello,* Barcelona, Paidós, 1991.
GARCÍA-ORMAECHEA, Carmen, «El arte indio», *Historia 16, Historia del arte,* núm. 24.
GNOLI, Raniero, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta,* Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1985.
GONDA, J., *Change and Continuity in Indian Religion,* Nueva Delhi, Munshiran Manoharlal Publishers, 1985.
— *Visnuism and Sivaism: A Comparison,* Nueva Delhi, Munshiram M. P., 1976.
GUÉNON, R., *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada,* Buenos Aires, Eudeba, 1976.
GUPTE, R. S., *Iconography of the Hindus, Buddhists and Jains,* Bombay, Taraporevala, 1980
HARLE, J. C., *Arte y arquitectura en el subcontinente indio,* Madrid, Cátedra, 1992.
HEGEL, G. W. F., *Estética* (8 vols.), Buenos Aires, Siglo XX, 1983.
HEIDEGGER, M., *Sendas Perdidas,* Buenos Aires, Losada, 1960.
HIRIYANNA, M., *Art Experience*, Mysore, Kavyalaya, 1954.
JHANJI, Rekha, *The Sensous in Art: Reflections on Indian Aesthetics,* Shimla/Delhi, Indian Institute of Advanced Study/Motilal, 1989.
JUSTA, H. R., *The Aesthetic Vision of Sri Aurobindo,* Delhi, R. K. Books, 1987.
— *The Search for Beauty: A Comparative Study of Sri Aurobindo's Aesthetics,* Delhi, Ajanta, 1981.
KANT, I., *Crítica del juicio,* Buenos Aires, Losada, 1961.
KRAMRISCH, Stella, *The Art of India,* Londres, 1954.
— *The Art of Nepal,* Nueva York, Asia Society, 1964.
— *The Hindu Temple* (2 vols.), Delhi, Motilal, 1980.
— *Indian Sculpture,* Calcuta, 1933.
— *Painted Delight,* Philadelphia, 1986.
— *The Presence of Shiva,* Delhi, Motilal, 1988.
KRISHNA, Daya (ed.), *India's intellectual traditions,* Delhi, Indian Council of Philosopical Research/Motilal, 1987.

KULSHRESHTHA, S. (y cols.) (ed.), *Sumati-Sangitabharanam: Gems of Indian Music y Musicology,* Delhi, 1994.
LÉVI, Sylvain, *Le Théatre indien,* París, Collège de France/L. Honoré Champion, 1963.
LIPSEY, Roger, *An Art of Our Own,* Boston, Shambala, 1988.
— (ed.), *Coomaraswamy-Selected Papers;* vol. I «Traditional Art and Symbolism», Delhi, Oxford Univ. Press, 1986; vol. II. «Metaphysics», Princeton, Princeton Univ. Press, 1977.
MAHADEVAN T. M. P., *The Philosophy of Beauty,* Bombay, Bharatiya Vidya Bhavan, 1969.
MAILLARD, Chantal, *El crimen perfecto: Aproximación a la estética india,* Madrid, Tecnos, 1993.
MACKENZIE, S. P., *Ajanta,* Madrid, Orbis Montena/El universo del espíritu, 1985.
MANDAL, Kumar Kishore, *A Comparative study of the concepts of space and time in Indian tought,* Varanasi, The Chowkhamba Sanskrit Seiries Office, 1968.
MASSON, J. L. y PATWARDHAN, M. V., *Shântarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics,* Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1969.
MEHTA, Rustam J. (Intr. y Notas), *Masterpieces of Indian Sculpture,* Bombay, Taraporavela Sons y Co., 1968.
MEISTER, M. W. y DHAKY M. A., *Indian Temple Architecture* (8 vols.).
MERLO, V., *Las enseñanzas de Sri Aurobindo,* Barcelona, Kairós, 1998.
MITCHELL, A. G., *Hindu Gods and Goddesses,* Nueva Delhi, UBSPD, 1994.
MURENA, H. A., *La metáfora y lo sagrado,* Barcelona, Alfa, 1984.
PAL, Pratapaditya, *Indian Painting* (vol. I), Ahmedabad, 1993.
RAGHAVAN, V., *The Number of Rasa-s,* Madras, The Adyar Library and Research Centre, 1967.
RAO, Gopinatha, *Elements of hindu Iconography* (4 vols.).
RAO, Manjushree, *Sanchi Sculptures: An Aesthetic and Cultural Study,* Nueva Delhi, 1994.
RAWSON, Philip, *El arte del tantra,* Barcelona, Destino, 1992.
RIVIERE, J. R., *El arte de la India,* Madrid, Espasa Calpe; Summa Artis XIX, 1965.
RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Asoka, Edictos de la Ley Sagrada,* Barcelona, Edhasa, 1987.
ROWLAND, Benjamin, *The Art and Architecture of India,* Londres,

1956; tb. Hardmondworth, Penguin Books/The Pellikan History of Arts, 1967.

SASTRI, P. S., *Rg vedic Aesthetics,* Delhi, Bharatiya Vidya Prakashan, 1988.

— *Indian Theory of Aesthetics,* Delhi, Bharatiya Vidya Prakashan, 1989.

SCHUON, Frithjof, «Fenomenología estética y teúrgica», en *El esoterismo como principio y como vía,* Madrid, Taurus, 1982.

SHARMA, Shiv Kumar, *Painted Scrolls of Asia,* Delhi, 1994.

SIVARAMURTI, Calambur, *The Art of India,* Nueva York 1977 (trad. en cast., *El arte de la India,* Barcelona, Gustavo Gili, 1975).

SMITH, V. A., *A History of Fine Art in India and Ceylon,* Oxford, 1911.

SNELLGROVE, David L. (ed.), *The Image of the Buddha,* Londres, Serindia/ Unesco, 1978.

SNODGRASS, Adrian, *Architecture, Time and Eternity* (2 vols.), Nueva Delhi 1990.

STOLER MILLER, B.(ed.), *Exploring India's Sacred Art: Selected writtings of Stella Kramrisch,* Delhi, Motilal Banarsidass, 1994.

STUTLEY, M., *Hindu Iconography,* Londres, Routledge and Kegan Paul, 1985.

TADDEI, M., *India antigua,* Valencia, Mas Ivars, 1983.

TAGORE, A., *Arte y anatomía hindúes: Sadanga,* Palma de Mallorca, Tradición Unánime, 1986, tb. B. Aires, Schapire, 1965.

TRÍAS, E., *Lo bello y lo siniestro,* Barcelona, Ariel, 1988.

— *La edad del espíritu,* Barcelona, Destino, 1994.

TUCCI, G., «La estética hindú y el concepto de lo bello», cap. XIII de *La filosofía hindú,* Barcelona, Miracle, 1974.

UPADHYA, Om D., *The Art of Ajanta y Sopocani:* A Comparative Study, An Enquiry in Prana Aesthetics, Delhi, 1994.

VATSYAYAN, Kapila, *Classical Indian Dance in Literature and the Arts,* Nueva Delhi, 1968.

— *Dance in Indian Painting,* Nueva Delhi, 1982.

— *The Square and the Circle of the Indian Arts,* Nueva Delhi, Roli Books International, 1983.

— (ed.), *Concepts of Space: Ancient and Modern,* Nueva Delhi, Indira Gandhi National Centre for the Arts=IGNCA, 1991.

VOLSWASHEN, A., *India,* Barcelona, Garriga/Arquitectura universal, 1975.

WERNER, Karel (ed.), *Symbols in Art and Religion: The Indian and the Comparative Perspectives,* Delhi, Motilal, 1991.

WILBER, Ken, «En el ojo del artista. El arte y la filosofía perenne», en *Los tres ojos del conocimiento,* Barcelona, Kairós, 1991, págs. 157-173.

ZIMMER, Heinrich, *The Art of India* (2 vols.), Nueva York, Pantheon Books, 1955.

— *Myths and Symbolism in Indian Art,* Princeton, Campbell, 1963.

ZUBIRI, X., «Reflexiones filosóficas sobre lo estético» (1975), 3.ª parte de *Sobre el sentimiento y la volición,* Madrid, Alianza/Fundación X. Zubiri, 1992.